القاهرة

أدب • فكر • فن

لغتان فى الشعر الحديث

مفهوم الحب والمرأة فى شعر صلاح عبد الصبور

فلاسفة أيقظوا العالم

حوار مع زهرة تنتحر

ليس هجوماً على الماركسية



• لوحة للفنان أحمد نوار •

• القاهرة • العدد التاسع والعشرون • الثلاثاء ٢٠ أغسطس ١٩٨٥ م • ٤ ذو الحجة ١٤٠٥ هـ •

• الثمن ٢٥ قرشاً •



● لوحتان ● تصوير فوتوغرافى ● للفنان كمال أحمد شريف ●

القاهرة

● الأسعار ●

السودان ٦٠٠ مليم - السعودية ٥ ريال - سوريا ٣٥٠ ق . س - لبنان ٤٠٠ ق ل - الاردن ٤٠٠ فلس - الكويت ٤٥٠ فلسا - العراق ١١٠٠ فلس - المغرب ٨ دراهم - الجزائر ٦٥٠ سنتاً - تونس ٦٥٠ مليماً - الخليج ٦٠٠ فلس

● الاشتراكات ●

قيمة الاشتراك السنوى ٥٢ عدداً فى جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيهاً مصرياً بالبريد العادى . وفى بلاد اتحادى البريد العربى والافريقى والباكستان ثلاثون دولاراً او ما يعادلها بالبريد الجوى . وفى مختلف انحاء العالم ثمانية وثمانون دولاراً بالبريد الجوى . والقيمة تسدد مقدماً لقسم الاشتراكات بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج . م . ع نقداً او بحوالة بريدية ، او بشيك مصرفى لأمر الهيئة المصرية العامة للكتاب - كورنيش النيل - القاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على الأسعار الموضحة .

رؤية

إذا كان من الضرورى أن نبحث عن هدف يسعى إليه النظام الاقتصادى فى الدول المتقدمة - ذلك مع الاعتراف بصعوبة رد علاقات معقدة ومتشابكة إلى هدف واحد - فإننا نقول بان هذا الهدف هو النمو ، فالنمو هو المثل الأعلى للسلوك الاقتصادى ، والعلم يكون فى خدمة النمو ، والبحث عن النمو نقل المتقدمين إلى عالم الكم وإبعادهم عن عالم الاتساق والجمال .

ولذلك لم يكن غريباً أن يرى العديد من المؤرخين إن الحضارة الصناعية فى أوروبا والولايات المتحدة هى حضارة الكم .

ولكن أى كم ؟

إنه البحث عن زيادة الأشياء التى يمكن حيازتها ، والهدف أصبح زيادة الانتاج و « الناتج القومى » و « الدخل القومى » اكتسبا قدسية وقيماً غير متنازع عليها فى أهداف المجتمعات ، ومن ثم يمكنا القول أن تسلط حيازة الأشياء على الأفراد وزيادة المتاح منها قد أصبح الهدف . ومن ثم فإن « المادة » و « المعونات » أصبحتا متلازمتين الثانية فى خدمة الأولى .. أى ان العلم أصبح وسيلة لخدمة الانتاج ..

وربما يكون هذا هو موطن الخطا ، ويكون الاصلاح ايضاً بان تعكس العلاقة بحيث يسعى المجتمع فى مصر إلى الاهتمام بالمعلومات المتاحة للجميع ولكل فرد ، بحيث تكون الأشياء فى خدمة هذا الهدف .

والحديث عن المعلومات هو حديث عن تنمية الانسان فى عقله وقيمه ، والاهتمام والتركيز على اهمية المعلومات كهدف للمجتمع يؤدى إلى خلق قيم جديدة تضع القيم الذهنية والفنية فى مرتبة عليا من استمتاعات الانسان ومن ثم تخفيض السعى وراء حيازة الأشياء . ●

« القاهرة »

لغتان فى الشعر الحديث

د. شكرى محمد عياد

يحسن بنا أن نحدد المراد بـ «اللغة» والمراد بـ «الحداثة» هنا ، قبل أن نعرض الفكرة التى نحاول طرحها ونستطرد إلى شرحها ببعض الأمثلة . فليس من المؤكد أن قراء الأدب ودارسيه متفقون على معنى هاتين الكلمتين .

المراد باللغة هنا هو العلاقة بين الرموز الصوتية أو البصرية التى يصدرها قائل أو كاتب ما وبين هذا القائل أو الكاتب من ناحية ، وبينها وبين الواقع الذى يريد التأثير فيه ـ عن طريق التأثير فى سامعه أو قارئه ـ من ناحية أخرى . والبحث فى هذه العلاقة يتطلب الغوص فى الأصول ـ أعنى علاقة اللغة بالفكر ووظيفة كل منهما ـ وليس فقط تحليل العينات اللغوية أى وصف العناصر اللغوية وعلاقاتها الجزئية كما هو الشأن فى الدراسات الأسلوبية ؛ وإن كان من المسلم به أن الدراسة الأسلوبية الجيدة تطل من خلال تحليل البنيات اللغوية على نفسية القائل أو الكاتب وعلاقته بعصره ؛ ولكننا فى دراسة كالتى نحن بصددها الآن لا نرتكز على التحليل اللغوى كما هو الشأن فى الدراسة الأسلوبية ، بل على بعض المسلمات الفلسفية حول علاقة اللغة بالفكر وبالمجتمع ، وعلى ضوء هذه المسلمات نسير فى تصنيفنا وتفسيرنا لمجموعة كبيرة من النصوص ، وبعد ذلك يأتى دور الاستشهاد والتمثيل .

نحن إذن نقترب من حمى الفلسفة من حيث المنهج ، وإن كانت مادتنا هى نفس المادة الشعرية .

وعلى رأس المسلمات الفلسفية التى نعتمد عليها اثنتان :

الأولى : أن اللغة ليست مجرد انعكاس للواقع ، إنما هى تعبير عن آثار ذهنية للواقع . ربما كان من السهل الاعتراف بأن المفردات التى تحكى الواقع (كالقهقهة أو الجلجلة أو الخرير أو الحفيف) لا تمثل إلا نسبة ضئيلة من المفردات اللغوية بالقياس إلى المفردات الأخرى الكثيرة التى تعتمد فى دلالتها على مجرد الاصطلاح ؛ ولكن المسألة تبدو أعوص وأكثر قابلية للنقاش فيما يتعلق بالعلاقات بين الكلمات : فهل علاقة الإسناد مثلا راجعة أساساً إلى الواقع ، كموضوع خارج عن الإنسان ، أو إلى تأثير الواقع فى العقل الإنسانى ، مع احتمال وقوع تفاوت ـ قريب أو بعيد ـ فى طبيعة هذا التأثير ؟

والنقاش حول هذه النقطة الأخيرة يفتح الباب واسعاً للبحث فى علاقة اللغة بالأسطورة ، وسر التوازى الملحوظ بين أساطير الشعوب المختلفة . ولكن المسألة فى جوهرها : أن اللغة لا تصور الواقع بل تأثير الواقع فى الذهن ـ تظل صالحة لمعاملتها على أنها مسلمة فلسفية ، طالما أن الخلاف منحصر فى المقدار الذى نعطيه للواقع وذلك الذى نعطيه للاختراع البشرى ، أى فى الكم لا فى الحقيقة .

المسلمة الثانية : أن اللغة ـ من حيث إنها نظام اجتماعى يقصد به التفاهم بين الأفراد ـ تتمتع بدرجة كبيرة من الثبات والتحدد ، فى حين أن التأثيرات الذهنية التى يراد التعبير عنها متغيرة وغير محصورة .

ومن هنا تكون عملية التعبير اللغوى ـ فى جوهرها ـ صراعاً ينتهى فى معظم الأحيان إلى التوفيق أو المصالحة ، وقد ينتهى ـ فى أحد طرفيه ـ إلى الانصياع القائم للنظام الاجتماعى الثابت ، بحيث ينعدم فيه جانب التعبير الشخصى ، وفى الطرف المقابل إلى نوع من الرفض أو السكوت التام عن الإبانة ، تبعاً للشعور بأن الموقف اللغوى هو فى كنهه موقف مستحيل .

وتبقى صفة «الحداثة» . وقد أصبح من المتعارف عليه أن «الحداثة» لا تنطبق على كل شىء «حديث» . بعبارة أخرى أن «الحديث» زمنا قد لا ينتمى إلى «الحداثة» فنا . وإذا كان الوصف الزمنى خاضعاً للنسبية ، فما هو حديث فى فترة ما لا يكون كذلك إلا بالنسبة إلى فترة سابقة ، بينما يستحق أن يسمى قديماً بالنسبة إلى الفترة التالية (هذا إلا إذا اتفق على حد زمنى معين بعد ما قبله قديما وما بعده حديثا) ـ فإن الحداثة الفنية أيضاً تخضع للاختلافات الفردية بين المبدعين الذين يصنفون جميعاً «محدثين» ؛ وإذن فالحكم بالحداثة فنيا ينطوى على قدر من التعميم ، كما أن الحكم بالحداثة زمنيا ينطوى على قدر من التحكم . ولكن التعميم فى الحالة الأولى مقبول فى النقد كما هو شأن التعميم فى كل بحث علمى ، لأنه يستند فى آخر المطاف إلى فحص الجزئيات واستخلاص المشابهات . أما التحكم فى الحالة الثانية (كابتداء الأدب العربى الحديث من الحملة الفرنسية على مصر) فإنه يستند إلى اعتبار تاريخى سياسى ليست له علاقة مباشرة بالأدب .

ولا يزال التمييز بين الاعتبار الزمنى والاعتبار الفنى للحداثة غير مستقر فى النقد الأدبى عندنا ، أو قل إن الاعتبارين يتداخلان نتيجة للظروف الخاصة بتاريخ أدبنا ، إلى جانب أننا ـ من الناحية اللغوية الصرف ـ نستثقل الوصف «حديثى» للدلالة على ما هو حديث فنياً ، تمييزاً له عما هو «حديث» زمناً فحسب .

أما تلك «الظروف الخاصة» فنعنى بها أن «الحداثة» بكل ما تحمله من دلالات على الأنماط الحضارية ، التى تعد القيم الفنية واحدة منها ، قد ارتبطت عندنا باتصالنا الوثيق بالغرب ، وهو اتصال يمكن تحديده زمنياً بقدر من الدقة ؛ فى حين أن «الحداثة» فى الآداب الغربية لم ترتبط بحادثة معينة بل كانت مظهراً لتغيرات نفسية اجتماعية بلغت أوجها عندما بلغ التطور الرأسمالى الاستعمارى أوجه ، ومن ثم وجدنا معنى الحداثة عندهم لا يلتبس بحادثة تاريخية معينة بل يرتبط بحساسية فنية جديدة ، قد يرجعون بداياتها إلى بودلير أو رمبو أو ملارميه من الشعراء ، أو إلى بروست من الناثرين ، وقد يلاحظون إرهاصاتها قبل هؤلاء ببضع سنين أو بضع عشرات من السنين لدى لوكنت روليل أو جيرار أو دونرفال أو إدجار الآن پو .

ارتباط الحداثة عندنا باتصالنا الوثيق بالغرب ـ وهو اتصال المغلوب بالغالب ـ جعل لها من أول الأمر سمعة سيئة عند قسم كبير من الناس . فالثقافات الغربية تقترض بعضها من بعض دون شعور بالدونية ، وتستعير من الشرق الأدنى أو الأقصى على

سبيل الاستطراف ، وتثور على ماضيها ثم تتصالح معه لأنه متغلغل فى حاضرها . أما نحن فحداثتنا الأدبية مرتهنة لموقف حضارى أشمل ، سيماه حتى اليوم هى التردد الذى يبلغ درجة النفاق ، ويشفق من الابتكار ، ويبحث عن الحلول الملفقة للمشكلات الآنية .

وإذا كنا نعتمد فى بحث اللغة على مسلمة أو اثنتين ، فإننا نأخذ بمسلمة أخرى عن موقف الأدب ـ والشعر خاصة ـ من الحداثة أو التطور بوجه عام . فنحن نرى أن الأدب أجرأ من سائر ألوان النشاط البشرى على بلورة موقف حضارى جديد . وقد نذهب إلى حد القول بأن الأدب ـ فى أعمق أعماقه ـ رسالة لتغيير الوعى الجماعى والسلوك الاجتماعى ـ أو بعبارة أخرى لتغيير الأخلاق . ولكيلا يفزع القائلون باستقلالية الفن أو يسيئوا فهم مرادنا نقول لهم إننا نتكلم عن البنية الأعمق للأدب ، لا عن بنيته العميقة أو بنيته السطحية . فالأديب المبدع إذ يؤدى رسالته الأخلاقية قلما يكون واعياً بهذه الرسالة ، لأنها لا يمكن أن تؤدى غرض الإبلاغ إلا بطرق معقدة وملتوية جداً ، وهذه ـ لا استقلالية الأدب ـ هى خصوصية الأدب ، التى اكتشفها الإنسان وثبتت لديه فاعليتها على مدى تاريخه الطويل .

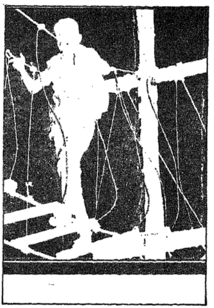
* * *

نحن مدينون للعقاد (فى «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى») بأول تحديد فنى لمعنى الحداثة أو «العصرية» : التعبير عن الذاتية وعن العصر والبيئة . لعل هذا التحديد يظهر بوضوح أكبر فيما كتبه عن البارودى وعن محمد عبد المطلب ثم عن المدرسة الحديثة التى كان هو نفسه أعظم ممثليها ، ولكن معنى «الحداثة» كما فهمها العقاد يظل من الأفكار المحورية ـ بل يظل هو الفكرة المحورية ـ فى الكتاب كله . ويرتبط به ارتباطاً وثيقا رفض العقاد للمفهوم السطحى للحداثة الذى يقتصر على ذكر القطار أو الطائرة فى بيت أو قصيدة . فالحداثة عنده راجعة إلى ما سميناه البنية العميقة ، إن لم تكن راجعة إلى البنية الأعمق .

إن تأثر العقاد والمدرسة الحديثة التى يمثلها بالشعر والنقد الرومنسيين ليس محل خلاف . ولكن هذا التأثر لم يكن ممكناً لولا ظهور الحركة الوطنية فى مصر . ولعل ظهور هذه الحركة بصورة متبلورة لا لبس فيها فى مصر بالذات قبل غيرها من الأقطار العربية كان أحد العوامل المهمة التى جعلتها مصدر إشعاع وتأثير طوال عقد الثلاثينيات على وجه الخصوص ، وفى النثر أكثر من الشعر ، من حيث إن النثر أسرع تقبلا للمناخ الفكرى العام من الشعر . ولكن العقاد كان يكتب مقالاته عن «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» فى أواسط الثلاثينيات ، إذ «المدرسة الحديثة» لم تعد حديثة ، لا من حيث الزمن فقط (كان العقاد قد جاوز الأربعين) بل من حيث القيم الفنية أيضاً . كان المناخ العام فى أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات أميل إلى الهدوء والاستقرار (حتى فى فلسطين قبل ثورة ١٩٣٦) ـ استقرار لم يكن سببه أن الحركة الوطنية ـ أو الحركات الوطنية بتعبير أرق ـ قد حققت أهدافها بقدر

فى هذا العدد

الصفحات



ما كان سببه أنها رضيت بالحلول الجزئية أو المؤقتة أو حتى بالوعود ، لأن عمقها الاجتماعى لم يكن كافيا لأن تقف بصلابة وتتطلع إلى المزيد . وهكذا ضعف الزخم الروحى الذى دعا المدرسة الحديثة إلى البحث عن أدب جديد يمثل الحاضر بمطامحه ومشكلاته . وأخذ الأدب يتلمس طرقاً أخرى للتعبير ، وكان الشعر هذه المرة أنشط من النثر إلى محاولة التغيير . ومع أن جماعة أبولو لم تحمل دعوة جديدة إذا قيست بالمدرسة الحديثة فى مصر أو الرابطة القلمية فى المهجر (لم تعرف تلك الفترة تغيرات جذرية فى أى ناحية) فقد أخذت تبدى نزعة جمالية روحية ربما كانت تعبيراً عن الفرار من دمامة الواقع مع الشعور بالعجز عن تغييره . تظهر هذه النزعة بنسب مختلفة لدى الشعراء الذين ارتبطت أسماؤهم باسم «أبولو» ، ولكنها أوضح ما تكون لدى الشاعر اللبنانى سعيد عقل (لعل هذا راجع إلى تأثره القوى والمباشر بالشعراء البرناسيين الفرنسيين) .

وعلى العموم يمكن القول أن التأثير المهم لهذا الجيل أنه دعم مكانة الشعر الحديث لدى القراء العرب ، لا كفرع عن أى اهتمامات أخرى فكرية أو وطنية ، بل كمتعة تطلب لذاتها . ومن ثم يصح الادعاء بأنه جمع (وإن فى الحدود الضيقة للثقافة العربية المعاصرة) بين استقلالية الشعر (أو جماليته) وبين جماهيريته . وهما صفتان يندر اجتماعهما فى مدرسة واحدة . وقد احتفظ نزار قبانى بهذا المزيج مدة طويلة . ولكن الجيل التالى ظهر فى مناخ اجتماعى مختلف : مناخ التغيرات السريعة التى أعقبت الحرب العالمية الثانية : تغيرات من أنواع ومصادر مختلفة : تغيرات فكرية (ظهور الدعوات القومية والاشتراكية بمختلف ألوانها) وسياسية (تحقيق الاستقلال السياسى الكامل وبروز الصراع الطبقى على سطح الأحداث السياسية) وحضارية (الانفتاح الفكرى نحو الغرب أو نحو الشرق ، من خلال الرحلات والأفلام والموسيقى الخ . ، أكثر من الكتب) .

هذا هو المناخ الذى ظهرت فيه حركة الشعر الجديد ، وقد اصطلح على تسميته بالشعر الحر ، من باب تسميته الكل باسم الجزء . فالتغيير الذى أدخلته هذه الحركة على لغة الشعر لم يكن مقصورا على إحلال التفعيلة محل وحدة البيت الوزنية ، ولم تكن خاصيتها العروضية هى أهم ــ أو حتى أظهر خصائصها . فأهم من الوزن فى حساب الشعر الكلى أن الشعر أصبح ــ من ناحية ــ أشد ارتباطا بالواقع ، لا الواقع بمعناه المطلق بل الواقع كتجربة جزئية معاشة ، ومن ناحية أخرى أكثر غوصاً فى الذات ، وأدق تعبيرا عن الاضطرابات النفسية العميقة ، وإذا كانت هاتان السمتان هما أهم ما يميز الشعر العالمى المعاصر (أى فى مرحلة ما بعد الرمزية) وأقرب ما عرفناه فى شعرنا الحديث (زمنيا) إلى معنى الحداثة (فنيا) كما تعرف فى الآداب الغربية ، فإن هذا لا يستلزم الحكم بأن الحركة كانت فى أساسها أو فى بواعثها تقليداً للشعر الغربى . بل إنها تبدو ــ من ناحية ــ استمراراً طبيعيا لأدوار « الحداثة » فى الشعر العربى ، التى حاولنا أن نوضحها فى هذه العجالة ، كما تبدو من ناحية أخرى ــ استجابة طبيعية أيضا للتغيرات السريعة التى طرأت على مجتمعاتنا العربية .

على أن هذه المرحلة الأخيرة ــ التى يمكننا أن نفردها دون المراحل السابقة باسم « الحداثة » حتى نساوق المصطلح العالمى ــ تظل غامضة الملامح ، مثقلة ببقايا الرومنسية السابقة وحتى الخطابية التقليدية طوال عقد الخمسينيات ، إلى أن تتبلور خلال الستينيات والسبعينيات تحت مناخ الرفض ، الذى أصبح فى الوقت الحاضر سمة مميزة لمعظم الكتابات الأدبية العربية .

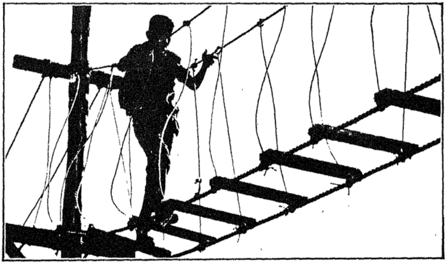
إن عقد الخمسينيات كان عقد الآمال الكبيرة . كانت صورة العالم بعد الحرب العالمية الثانية لم تتضح بعد ، وكان الاستقلال السياسى الذى جعلت عليه معظم الشعوب العربية ينعش آمالها فى مزيد من الحرية للفرد ومزيد من العدالة فى توزيع الثروات . وكان يبدو أن التقدم نحو تحقيق هذه الأهداف مجتمعة يسير بخطى حثيثة واثقة . كان السخط كله موجها نحو الماضى ، أما التساؤلات حول الحاضر والمستقبل فلم يكن يسمح لها بأن تفسد نشوة النصر ، أو تشوه جمال الصورة .

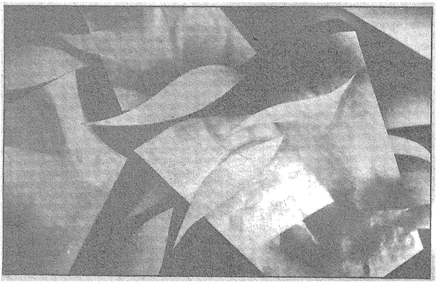
ولم تلبث الصراعات الجديدة أن أطلت بوجهها القبيح ، وكان أقبح ما فيها امتهان حرية الفرد وكرامته . وبعد هزيمة ٦٧ تكشف كل عوار الحاضر . ثم جاءت حرب ٧٣ وسط تمزقات لم تنته ، وبقى الحاضر مدانا بل ربما كانت الإدانة أعظم ، لأن هذه الحرب قدمت دليلا عمليا على عمق الهوة بين التحقيق والإمكانية . إن الفترة التى نعيشها الآن قد ورثت كل مشكلات المراحل السابقة وكل طموحاتها أيضا ، بينما ازداد الوعى الجماعى والإرادة الجماعية عجزا عن رؤية الواقع وتخاذلا فى العمل لتغييره .

من هنا وجدت حالة الرفض التى تسود المجتمعات العربية فى الوقت الحاضر . فالرفض ليس موقفا سياسيا من قبل جماعة معينة نحو اتجاه معين ، بل هو شىء أوسع وأعمق من ذلك بكثير . وسمته الأساسية كما تبدو لنا هى أنه ليس موجها نحو الواقع ــ بجملته وتفاصيله ــ فحسب ، بل نحو الذات أيضا ، أو نحو جزء مهم من الذات . هو إذن نوع من التمزق النفسى الجماعى ، ولهذا فهو تربة خصبة للشعر . إلا أن الشعر ليس مجرد تعبير عن التمزق ، بل هو محاولة للصعود فوقه والسيطرة عليه . وأى تقييم فنى للشعر (بصرف النظر عن التقييم الاجتماعى) لابد أن يتضمن حكما على مقدار نجاحه فى هذه المحاولة ، لأن الشكل الفنى الناضج ليس إلا تعبيرا عن نوع من النظام ينبثق من التمزق ويهيمن عليه .

ويلاحظ أن شعر الرفض ــ بوجه عام ــ يندرج تحت اتجاهين :

الاتجاه الأول موغل فى الذاتية ، يدير ظهره للعالم ، ويحاول أن ينشىء عالماً بديلاً له كيانه المستقل بقيمه وعلاقاته ، والمستمد من الوجدان العميق للشاعر .





ويجب ألا نخلط بين هذا العالم المبتدع وبين العالم الرومنسي الخيالي بانفعالاته المجانية التي لا ترتفع إلا قليلاً عن مستوى أحلام اليقظة . فالعالم المبتدع للشاعر الحديث عالم متماسك ، صلب ، بعيد عن التهويم ، يكاد يناظر الواقع في القرب من الحواس ، بل ربما تعمد أن يكون أكثر حسية ، في نفس الوقت الذي يقلب فيه منطق الواقع ، أو منطق العقل الظاهري ، رأساً على عقب . والشاعر الحديث يدلّ على هذا المعنى برمز « المرآة » . فالمرآة ، في الاصطلاح الرومنسي والواقعي كليهما ، أي في اصطلاح « ما قبل الحداثة » ، تدلّ على تصور الأديب للواقع ، أو انعكاس الواقع على شعوره وإبداعه ، في حين أن مرايا الشاعر الحديث تدل على صورة « الواقع » المنافس المجبول من أعماق الذاتية .

وشاعرنا الحديث إذ يبدع هذا الواقع المعاكس والمنافس يستعير بكثرة من تراث الشعر الرمزي وما بعد الرمزي في الآداب الغربية . أي أنه يجد أمامه جهازاً تكنيكيا صالحاً للاستخدام دون تصرف كبير . والمغريات باستعمال هذا الجهاز هي نفسها أخطاره . فالشاعر إذ يضرب صفحاً عن الطرق المألوفة في استخدام اللغة ، بما فيها الطرق الفنية المعروفة ، يجد نفسه مطلق الحرية في صياغة لغته الخاصة ، بل في صياغة لغة خاصة لكل قصيدة ، بحيث تصبح « القصيدة » في كثير من الحالات هي نفسها التجربة الشعرية أو موضوع القصيدة.. هكذا تنعدم القيمة الإشارية للشعر ويصل الشاعر الحديث إلى ما يعتبره قمة الشعر الصافي أو الشعر المجرد ، الشعر الذي ليس له موضوع خارج الشعر نفسه .

ولكن حرية الشاعر الحديث (أو « الحديثي » أو « الحداثي » إن قبلنا أحد هذين الاصطلاحين) كثيراً ما نعزيه بالعربدة : فبدلاً من العناء المعنّى في اختراع لغة جديدة لكل قصيدة (بما تعنيه كلمة « لغة » من اصطلاح وقواعد) تراه يكتفي بإفساد النظام اللغوي المألوف ، تاركاً الكلمات تجتمع أو تتناثر على الصفحة في هوشة خالية من أي دلالة ، اعتماداً على أن القارىء يجب أن يشارك في عملية الإبداع . هذا المسلك السهل يغري عشرات بل مئات من الشعراء الضعفاء اليوم بالانتماء إلى تيار « الحداثة » الذي يكاد يرادف عندهم التحرر من كل التزام نحو اللغة ، أو نحو القارىء .

ويمكننا أن نطلق على هذا النمط الشعري اسم « حديث النفس » أو « المونولوج » ، حتى يكون الاسم شاملاً للجيد والرديء من نماذجه ، شاملاً ــ في الوقت نفسه ــ لكل جوانب النص الشعري بدءاً من « الموضوع » ومروراً بـ « الوضع » (ونعني به وضع الشاعر بالنسبة إلى القصيدة) وانتهاء بـ « الأسلوب » أي الاستعمال الخاص للعناصر اللغوية . ويقابله نمط آخر يمكن أن نصطلح على تسميته « الحوار » ؛ وهو أيضاً شامل للموضوع والوضع والأسلوب . ويجب أن تفهم كل واحدة من هذه الجهات الثلاثة بمقابلتها بحديث النفس . فالنمط الحواري في الشعر الحديث لا يلزم أن يجري بين شخصين كما في العمل الدرامي (وبالعكس ، يمكن أن يوضع « حديث النفس » في قالب الحوار ، بل في القالب الدرامي ، فالعبرة ليست بالغالب) ، ولكنه هو الشعر الذي يتخلع فيه الشاعر من ذاته ، بحيث يمكنه أن ينظر إليها من الخارج كما لو كان هو نفسه شخصاً آخر ، أو يحل في الآخر كما لو كان هو نفسه . إن النمط الحواري هو امتحان مستمر للذات من خلال المواجهة ، أي أن التمزق ، الذي يمكن أن يصل إلى درجة رفض الذات لا رفض الواقع فحسب ، يأخذ شكله الفني بتشييء الذات وجعلها هدفاً للسخرية أحياناً ، أو للإشفاق أحياناً أخرى ــ أو لمزيج منهما في أغلب الأحيان . جدلية الانفصال والاتصال ، وهي وجه من وجوه الشعر ، تجري بابتعاد الشاعر عن ذاته وانضمامه ، في لحظة ما ، إلى القارىء ، ليقوده في اللحظة التالية إلى حالة الشيئية ، موضوع التأمل . ففي حركة واحدة ينفصل الشاعر عن نفسه ويتصل بقارئه ، كما يتصل الشاعر بقارئه وينفصل عن نفسه . وليس القارىء هنا قارئاً معيناً ، ولكنه « الواقع » مصدر الشكوى . ألم نتفق على أن « الرفض » موجه أولاً للذات الجماعية ؟ الشاعر إذن يتعامل مع رفضه ، يحاول أن يستأنسه فنياً ليصبح مصدر حركة وحيوية في شعره . ولكنه قد لا ينجح في استئناسه ، فيتحول الشعر إلى صرخة ألم أو سخط ، قليلة الحظ من جلال الفن ، إن تركنا جانباً عدم جدواها في السيطرة على الواقع .

وهكذا ، بينما يستمد حديث النفس (المونولوج) فاعليته من غوصه في أعماق الذات التي لا تتأثر بالزمان ولا المكان ولا بفردية الشاعر ، أي من انفصاله عن الواقع الجزئي واتصاله بالقاعدة البشرية المشتركة الكامنة في أعماق الشعور ، يستمد الحوار فاعليته من انفصاله عن الذات الذي يُحدث استقطاب الذات والواقع ويقيم علاقة جدلية بينهما .

***

هذه القسمة النظرية تبدو شاملة بدرجة كافية لأن تستوعب الشعر كله . ولكننا يجب ألا ننسى أن إشكالية الشعر والواقع هي إشكالية حديثة ، وأنها ــ في الفترة التي نخصها بالدراسة في هذه المقالات وهي فترة الستينيات والسبعينيات ــ وخلت مرحلة متميزة بالحدة والإلحاح . وبناء على هذا نرى أن قسمة الشعر إلى نمطين : نمط الحديث النفسي ونمط الحوار ، قسمة تليق بهذه الفترة على الخصوص . ويظل النمط بعد ذلك تصوراً مجرداً ، ولكنه غير مملى من قبل الناقد ، بل متفق مع مفهوم « اللغة » كما تعارف عليه علماء اللغة المعاصرون ، وكما ألمحنا في صدر هذا المقال . غير أننا كلما تقدمنا من « الموضوع » نحو « الوضع » ثم الأسلوب تقابل مزيداً من الخصوصية في النمط ، وهذه الخصوصيات الفردية التي لا حصر لها تخرج عن نطاق بحثنا الحاضر . فالنماذج التي سنحللها في المقالات التالية مقصود بها أن توضح النمط ، ولذلك فسوف نبقى الكلام على خصوصية كل نص أو كل شاعر في أضيق الحدود الممكنة . ومع أن النصوص المستخدمة لا تخرج عن دائرة النتاج الشعري المعترف بقيمته الفنية ، فإن استخدامنا لها لا يرمي إلى إثبات هذه القيمة أو نفيها . فكل ما نقصد إليه هو تحليل هذه النصوص وفهمها في ضوء التصنيف النظري الذي قدمناه . أما الحكم على قيمتها الفنية فمتروك للقارىء ــ كل قارىء . ومع أن أساس التصنيف الذي قدمناه هو علاقة الشاعر (في شعره) بالواقع ، فإننا نعرف أن طبيعة هذه العلاقة سوف تغري القارىء بأن يحكم على النص بالجودة أو الرداءة طبقاً لهذه العلاقة ، وبديهي أن هذا الحكم سيكون متوقفاً على طبيعة علاقة القارىء نفسه بالواقع . ولهذا يجب ألا ندع هذه النقطة تمر دون أن نقرر أننا نرى في القيمة الفنية غير هذا الرأي . فالقيمة الفنية في نظرنا ترجع إلى حركية النص ، أي إلى أنه يقدم الواقع ، من خلال تشكيلاته اللغوية ، متحركاً وقادراً على إثارة القارىء نحو حركة مشابهة . فالحركة تعني الحرية ، والحرية هي القيمة الجوهرية في الفن وفي الحياة معاً . هذا قول مجمل ، ولتفصيله مقام آخر ●

ويبقى الشعر

وليد منير

كان « بشار بن برد » ذا رومةٍ فارسية . فلما كبر صار يختلف إلى أعراب البصرة حتى أخذ عنهم العربية وتعلّم منهم الشعر ونبغ فيه . ولد « بشار » أعمى فلم يتح له حظه التعس أن يرى جمال الطبيعة ، ويتأملها . وأصابه مرض « الجدرى » وهو لم يزل بعد صغيرا فصار قبيح المنظر ، منبوذاً ، وحيداً . كان « بشار » ذا حس فريدٍ بالطعم والرائحة ، وقد تبدّى هذا فى شعره كثيراً ، ولعله كان نوعا من التعويض والتوازن اللذان حبتهما إياه الطبيعة . وقد نشأ ماجنا ، زنديقاً ، هجّاءً ، وكان ذلك رد فعلٍ طبيعى لظروفه القاسية من حيث الشكل والنشأة ، ولكنه كان واسع الذكاء والخيال ، ذا ملكةٍ شعريةٍ قويةٍ ومتدفقة . استمنح « العباس بن محمد » ذات يوم فلم يمنحه فقال يهجوه : .

ظل اليسار على العباس ممدودُ وقلبه أبداً بالبخل معقودُ
إن الكريم ليخفى عنك عُسرته حتى تراه غنيا وهو مجهودُ
وللبخيل على أمواله علل زرق العيون عليها أوجه سود

كان « بشار بن برد » فاضحا فى قوله وفعله معا ، لا يبالى ما يرتكب من التهتك والكلام فى أعراض الناس . وقد نهاه الخليفة « المهدى » عن الغزل فقال يتغزل فى جارية يحبها :

يامنظراً حسناً رأيتُهُ من وجه جارية فديتُهْ
بعثت إلىّ تسومنى ثوب الشباب ، وقد طويتُهْ
ونهانى الملك الهما م عن النساءِ وما عصيتُهْ
وأنا المطل على العدا وإذا غلا الحمد اشتريتُهْ
أصفى الخليل إذا دنا وإذا نأى عنى نأيتُهْ

كان « بشار » عاثر الحظ ، لم تفلح موهبته فى أن تجلب إليه الثراء وإن جلبت له الشهرة ، ولم يفلح ذكاؤه وسعة حيلته أن يهباه حياة « مستقرة » آمنة وإن جرّا عليه الوبالَ والوباء . تزوج « بشار » وأنجب ولداً ، وما لبث الولد أن مات وهو فى شرخ صباه فقال يرثيه وفى حلقه غصة من الحياة : .

وكان كريحانِ الغصون تخالُهُ ذوى بعد إشراقٍ يسُرٍ وطيبِ
أصيب بُنى حين أورق غصنه وألقى علىّ الهمّ كل قريبِ
عجبت لإسراع المنية نحوه وما كان لو مليته بعجيب

عاش « بشار » شاعرا بالاضطهاد والجور . ومات مقتولاً . ولم يظفر بشىءٍ سوى حقد الأصدقاء ، وكراهية الأعداء ، وإشفاق المتعاطفين من عامة الناس ●

أغنية للشجرة

محمد القدوسى

أورقى . . . أورقى
ربما فى غدٍ
ربما نلتقى

أنكرتكِ المواعيدُ . . آذارُ . . نيسانُ . . آيارْ
إنه الصيفُ لو عادَ أفحمَ فرعكِ بالانتظارْ
راودتكِ الفئوسُ التى تنتقى
موضعَ الوشمِ . . سهمَ حبيبينَ فى نزفِ قلبٍ على
أمنياتِ التقاءِ الشتاتْ
أغنياتِ اقترابِ المزارْ

أورقى
كنتِ بالأمسِ توتاً وقزاً وظِلْ
هل تعودينَ ؟ . هلْ ؟
أن تجيءُ الغداةُ وأنتِ على النارِ بعض الكتلْ ؟
يجهلُ الموقدون انتماءً إلى قلبها
حيث لن تنطقى

أورقى . . أورقى
ربما فى غدٍ
ربما نلتقى

السر الأعظم

قصيدتان إلى خليل حاوي

حسين على محمد

١ - قبو العمر .. صدف البحر :

* جاء الليلُ ، وهذى البدويّةُ تخرجُ من صَدَف البحر ، تُزَفُّ إليك الفُلّةُ ، تُعطى نهديْها للطارقِ ، إذْ يحمل قيثارةَ ريحٍ ، والقاربُ يبحرُ من هذا القيظِ إلى أفيائِكْ

* أترنّحُ فى هاويةِ الموْجِ الناجرِ ساقيك ، المحبرةُ تجفُّ ، أيقتلُ بوْحى صوتُ طيورٍ سودٍ تقتحمُ الحصنْ البدوىَّ ، ويلقينى الصوتُ إلى الشمسِ / الغيمِ /الطرقاتِ/الأطفالِ /الخوفِ/البسماتِ/البارودِ/العطشِ /الظلِ/ القيظِ/ الجوعِ / الدفءَ .. فأرفعُ رأسىَ يا أيتُها البدويّةُ : هل جئتِ إلىّ ..؟ أثرثرُ للشمسِ الحبْلى بالسرّ الأعظمِ فوق سمائكْ

ooo

* أعشق هذا الليل / البحر بعينىْ فاتنتى ، أعشقُ همسك ، إذ يعصفُ بالورقِ المتراكم فى قبْو العمرِ المحكمِ ، يشعلُ ناراً لا تنطفىء ، فأنكفىء على ذاتى ، وأقلّبُ أوجه صورِتك ، وأشربُ كأس الذكرى ، فأعامرْ حزناً يأكلُ عمرى يجعلُ أيامى هدفا لسهامٍ صدئهْ .

* حبُّك إذ يشرق فى دنياى مواسمَ حَصْدٍ ينقذنى من نظراتٍ حمئهْ !

ooo

٢ - هدوء البحر :

* تعودُ البحارُ لتملأ كفّىَّ باللؤلؤِ الساحلىِّ ، وأجلسُ تحت المظلّة ، أركضُ فوق الرمالِ ، النساءُ يرحنْ ، يجئن ، الصبايا يغنّين : يا بحرُ ، أنت جميلٌ وهادىءْ

* تعاليْتَ يا بحرُ : قلبُك طفلٌ ، تفرّق بين الموانىءْ

* .. وموجُ البحارِ يدحرجُ ألوانَه تحت أرجل جيش الدفاعِ رأيتُ الصبايا يلملمنْ أثوابهن ، يسرْن سبايا ، العصافير تترك أعشاشها ، والمدينةُ مظلمة ، والنيازك قاتلةٌ (ما الذى صار فى الأفق ؟) عقلك تثقلُه عنعناتُ الشروحِ ، وجسمُك قد مزّقته حراب الشّتَاتْ .

* أهذا هو البحرُ يبكى ؟ وأجنحةُ النارِ تضربُ وجه الأحبّةِ ، تحرقُ بوْحَ العصافير ، بيروتُ أوديةٌ من دماءٍ . لماذا تضيعُ الملامحُ ؟ وجهُك صار خمائل أرْزٍ لبعثٍ بحجمْ المماتْ .

حوار مع زهرة تنتحر

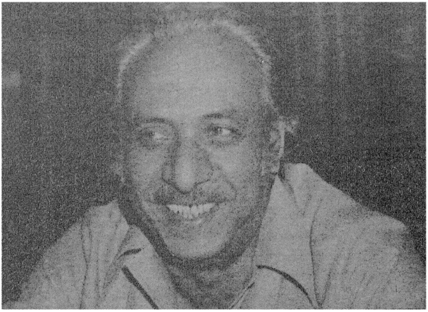
إسماعيل محمد السبع

هل كان ظلاً بيننا يشبُّ   أم كان حباً ردّه التعبُ
مازلت أرحل فى دمى تعباً   وخطاك سرٌّ حوله الرِيَبُ
يمضى بدربٍ لا يعى قدماً   يلهو بجرحٍ ماله سبب
ماذا نكون ؟ فهل نعى خبراً ؟   ولأىّ دربٍ نحن ننتسب
سقطتْ مرايا الصمت ضاحكةً   وبريق وجهك شلّه الغضب
لم يبق شىءٌ غير نظرتنا   فعلام تضحك بيننا الحجب
قد صار وجهك يشتهى هرباً   فإلام يُخفى وجهك الهرب
كلٌ يُضيع العمر من يده   فسلى يدينا علّها تهب
ماذا بكفّك خفت مصرعه   فتركته للصمت يُنتهب
ماعدت أملك غير معذرةٍ   لبريق حب راح يحتجب
يازهرةً للشوك قد لجأت   ورمت شذاها وهو يصطخب
كلّ المعانى بيننا سكنت   وغدا كلانا الآن ينسحب
أيناك منك الآن فانتبهى   كل المدائن فيك تنقلبُ
قد صرت درباً مابه أثرٌ   وغدوت ناراً مالها لهبُ

مفهوم الحب والمرأة فى شعر صلاح عبد الصبور

محمد بدوى

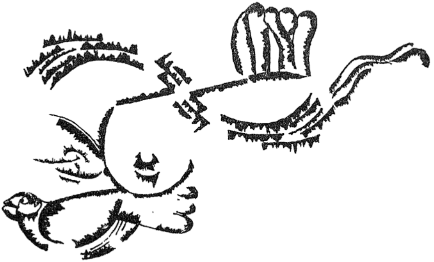
تمثل العلاقة بالمرأة مكوّناً مهماً من مكونات المتن الشعرى لصلاح عبد الصبور ، وتتبع أهمية هذا المكوّن من دلالته على موقف الشاعر ورؤيته للكون ؛ ففى بنية اجتماعية تاريخية تنتصر للثبات والتخلف ، وتكرس التحجر فى أبنية الوعى ، تضحى العلاقة بالمرأة معرضا للكشف عن أيديولوجيا الشاعر ؛ ذلك أن هذه العلاقة تتصل بالحميم ، والداخلى ، المسرف فى الغور ، الذى لا تلحقه يد التغيير . ومن الحق أننا لن نستطيع — هنا — أن نتقصى دلاليا كل نصوص عبد الصبور المتمحورة حول «الحب» و«المرأة» . وجل ما نستطيعه فى مثل هذا المقال أن نصطفى بعضاً من نصوصه الدالة كعينة تنبىء عن رؤيته للعلاقة بالمرأة .



والنصوص الشعرية لعبد الصبور تنبىء عن توق الأنا للتواصل مع الآخر عبر علاقة هى قرين الاكتمال الذاتى ؛ لأن «الحب ما يصنع بالإنسان إنسانا» ، ولأن غيابه يعنى أن يحيا الإنسان وحيداً ، أسيان ، عاريا مما يحميه ، ويمنحه الشعور بالدفء الإنسانى . إن الشاعر يبحث عن ضرب فريد من التواصل الذى يقيه الاغتراب ، ويجاوزه وحدته ، فيتحرك حركة متراوحة بين الماضى والحاضر ، مثقلا بظمأ شديد إلى الحب . والقصيدة القصيرة التى تحمل عنوان «قالت» قد تفيد قراءتها فى جلاء بعض عناصر هذه العلاقة :

قالت . . .
لا يولد إنسانان على قَدَرٍ إلا التقيا
فمتى ألقاه ؟
أيامى موحشةٌ ولياليّ تؤانسها الآه
قالت . .
إنى أنظرُ فى أحداق الناس وفى شفتيهم
أتملاه
ووجدتهمو أغراباً عن روحى . وأخو الروح بعيدٌ
ما أقساه
قالت . .
فى ذات مساء سوف يُهلّ على دُنْياى . .
أنا دنياه
سيمدُّ إلىّ يديه ويناديني وسأعرفه
وسأخطر فى يمناه
يا أختى ، أنا قد أنفقت الأيام أحاورها وأداجيها
وكأن الله
لم تنسج كفاه لقلبى قدرى الإنسانَ . . . الله
ينسانا ياأختاه .

وللوهلة الأولى ، يبدو أن على التحليل أن يسجل ملاحظة مهمة هى أن «أنا المتكلم» فى القصيدة ، برغم أنها «أنـا» الذات الشاعرة إلا أنها أنا وسيط ؛ فهى تقص : «قالت . .» لكى تتكىء القصيدة على صوت المرأة ، وسرعان ما يتغير الضمير وتبرز أنا الشاعر واضحة ، معبرة عن ذاته فى جملة (يا أختى . .) . وتبدأ القصيدة بحكمة (لا يولد إنسانان على قدر إلا التقيا) . والحكمة قول يختزل تجربة عريضة فى علاقة لغوية ذات كلمات قليلة ؛ أى تحول ما هو حسى متعين إلى المجرد ، فتتجاوز الهم الفردى وتنفصل عنه برغم صدورها عنه فى البداية . وهى على مستوى الشعر تُقرِّب الشاعر من الحكيم ، بقدر ما تبعده عن الشاعر ؛ ولذلك تقل الحكمة فى الشعر الحديث ، بعد أن كان وجودها فى الشعر الكلاسى امتيازا له ؛ ذلك لأن الشاعر الحديث يحرص على التورط فى المعيش ، ويحتفل باقتناص جزئيات التجربة ، أما سلفه الشاعر الكلاسى فينزع إلى التفكير العقلى (بالمعنى الأرسطى) الواضح الملامح ؛ وشعره لذلك ينأى عن الغموض ، وفيه يستعيد الكون انتظامه ، ويفرّ من الفوضى ، فيبدو العالم منطقيا متماسكا واضحا . ومن الملاحظ أن





عبد الصبور فى كثير من قصائده وبخاصة بعد ديوانه الأول ، ينزع إلى هذا الضرب من الصياغة . ولعل تفسير هذا الأمر ، يكمن فى نوعية هذه القصائد وبخاصة ما يتمحور منها حول الذات ، وربما توهم الشاعر أن «الفرار من الشخصية» بالمعنى الأليوتى يعنى الفرار من التعيين ، بخلق «معادل موضوعى» لانفعالات الشخصية . وعلى كل حال فقد تجاوز عبد الصبور هذا الفهم الضيق للمعادل الموضوعى ، فى دواوينه التالية لديوان «أقول لكم» . وبرغم حرص الشاعر على التجريد فى قصيدة «قالت» فإن الأنا تتسرب من شقوق النص ؛ فقد حرص الشاعر على أن تظل أناه بوصفه إنسانا متعينا متوارية خلف نقله لحديث امرأة معذبة بغياب الحب والحبيب ، لكن هذه الأنا تبرز بوضوح وجلاء قبل نهاية القصيدة .

وإذا كانت الأبيات الأولى تصور ظمأ بالغا إلى الحب واللقاء بالآخر (أخو الروح) ، يتوارى خلف الحكمة السلبية المبدوءة بحرف نفى مع التساؤل الاستنكارى ، فإن ما يليها يجاوز ذلك إلى الكشف عن منحى فى التعامل مع هذا الآخر ؛ فالبطلة التواقة إلى اللقاء بأخى الروح عاجزة عن المبادأة ، زاهدة فى الانخراط فى الحياة ، حيث يسهل اللقاء بالآخر فى خضمها ، وتقف جهودها عند حد انتظاره . وإذا تأملنا الصورة المثالية لهذا الغائب (فى ذات مساء سوف يهل على دنياى/أنا دنياه/سيمد إلىّ يديه ، ويناديني ، وسأعرفه/وسأخطر فى يمناه) ، فإننا نكتشف آلية هذا العطش للحب وما يكمن خلف غيابه من أسباب . إن أيام البطلة موحشة وكذا لياليها ؛ لأن أخا الروح بعيد . ومن ثم ، يصل الاتهام إلى القدر ومعناه ، فإذا تأملنا حركة البطلة وجدناها جد سلبية وعاجزة عن صنع هذا الحب ، وكل ما تفعله انتظار عقيم ؛ ولذا يتبدّى حضور الحبيب ــ الوهم طاغيا على المستوى النحوى ، وتشير الألفاظ المرتبطة به إلى أنه محض وهم ، فهو مرتبط بالروح ، وهو كائن أثيرىٌ . ثم يتغير النسق النحوى المتكئ على نقل «كلام» المرأة من خلال الوسيط : «قالت» ، الذى يقبع وراءه الشاعر ، حيث يسود زمن نحوى ماض على حين ساد حديث المرأة زمن نحوى دال على المستقبل ، فنصبح مع الأفعال الماضية (أنفقتُ ، أحاورها ، أداجيها) . وبدأ هذا النسق بصيغة النداء (يا أخت توكيد لتوحد الأنا مع المرأة ، فصاحبها قد أنفق الأيام حوارا ومداجاة دون جدوى ، ومن ثم يتهم الله بنسيان الناس ، وتركهم فى جحيم الاغتراب والضياع والعجز عن التحقق ، أى أن حديث الأنا الشاعرة تنويعٌ على حديث بطلة القصيدة ، وتوكيد لدلالاته ومنحاه الانتظارى ، فتنتهى القصيدة بضمير الفاعلين فى كلمة (ينسانا) . على أن عجز المرأة عن صنع الحب ، وسلبيتها ، ليس ــ فحسب ــ محاولة من النص لتحويل تجربة فردية إلى تجربة عامة ، بل قد يكون انعكاسا لعجز أنا المتكلم البارزة فى نهاية القصيدة ، أو على أقل تقدير ، يمكن أن نرى فيهما معاً شخصا واحدا مهزوما ، وما اللعب بين ضميرى الغائب والمتكلم سوى محاولة تدعمها مجموعة الحكم الأولى للانفلات من عواطف الشاعر .

ويرتبط الحب بالشعر ، فى كنهه وطبيعته وقدرته على المنح والاكتمال :

لأن الحب مثل الشعر . . ميلاد بلا حسبان
لأن الحب مثل الشعر ما باحت به الشفتان
بغير أوان
لأن الحب قهار كمثل الشعر

وإذا كان الشعر هو الشىء الوحيد الذى بقى للشاعر من سعيه الخاسر كما يقول ، فأى ضياع يحتويه إذا فقد الحب أو عجز عن صنعه ، إن الحب يرتبط بالألم كصنوه الشعر . فإذا كان الشاعر قد كسر فى هوى الشعر طينة

الإنسان كما يقول فى «أغنية ولاء» فإن الحب أيضا مؤلم :

أنا مصلوب والحب صليبى
وحملت عن الناس الأحزان
فى حب إله مكذوب

إن الحب إذن : (١) صليب (٢) إله مكذوب .

فى الصفة الأولى يصبح امتيازا لصاحبه إذا يقرنه بالمسيح ، برغم ما يسببه الصلب من ألم ، وفى الثانية يتحول إلى حد التناقض الدلالى ، إذ يصبح إلها مكذوبا . إنه يرتبط بالألم الجسدى والنفسى . فما الذى يجعل الشاعر يلهث خلفه كمن ينقب عن حجر الفلاسفة فى تراب الحياة العادية . إن بطل عبد الصبور يشعر بأن ثمة خللاً يتهدد وجوده وأمنه الروحى إذا خلت من الحب حياته ؛ ولذا فإن التواصل مع المرأة شرط اكتماله الذاتى . ومن هنا يظل الشاعر لاهثا خلف هذا التواصل مع الآخر . لكن ثمة ما يهدد الحب ويقف عقبة أمام اكتماله ؛ يكتب الشاعر فى قصيدة «كلمات لا تعرف السعادة» :

ما يولد فى الظلمات يفاجئه النور
فيعريه
لا يحيا حبٌ غوار فى بطن الشك أو التمويه
لا يقتات الإنسان فم الجرح الصديان . .
. . ويلتذ
لا توضع كفٌ فى نار ، لا تهتز

على هذا النحو يبدأ النص بمجموعة متعاقبة من الحكم ، وهو الأمر نفسه الذى وجدناه فى القصيدة السابقة ، لكن الجديد هنا هو هيمنة جملة النفى على المقطع برمته (لا يحيا/لا يقتات/لا توضع) ، وسعى النص إلى خلق تقابلات بين الظلمات/النور ، الحب الغوار/الشك أو التمويه ، حيث نصبح مع شعور ثقيل بالإثم ، يعدنا للدخول إلى عالم سرى مثقل بالوزر . وتبدو هذه الأبيات الحكمية ، كأنها منفصلة عن التجربة ، أو كأنها تؤطرها فتسلب النص إمكانية النمو البنيوى والدلالى . لكن البيت الذى يلى أبيات المطلع (أشباح الماضى ، بئس الرؤيا ، حين تجهنمها الغيرة) يضعنا فى بداية التجربة ، حيث نصبح مع اثنينية تدعمها المقابلات الماضية ولهجة الحكمة . وتنهض هذه الاثنينية على تناقض الماضى ، الذكرى مع الحاضر المعيش ، زمن محاولة خلق الحب ، ذلك أن الإنسان يحاول الفرار من الذكرى فى حين تلاحقه هى ، وكأننا أمام المرأة والرجل فى صراع مع الزمن ، الذى يتبدى معوقا للتواصل :

ويحاول النص أن يدعم منحاه التعميمى المولع بتعميم ما هو خاص ، ورفعه إلى مستوى المجرد



فإذا لاقى قلبان ثقيلان الدنيا
ظنّا ما مات يكفن فى الكلمات الحلوه
فى الألفاظ البيض المجلوه
فى العهد المسبل فوق الأمس
ودون اليوم وحول الذكرى

أى أن هذه الأبيات تبدو استطرادا يفسر مجموعة الحكم السابقة ويدعمها ، لكنها أيضا تضعنا فى خضم التجربة الحقيقية ، حيث يصبح صاحبا القلبين الثقيلين فى مواجهة الدنيا ، أى الزمن الذى يحاول العاشقان مجاوزته بتكفينه فى الكلمات . وإذا كنا منذ بداية القصيدة فى حديث يوجهه الشاعر الضمنى إلى القارىء الضمنى الكامن فى لاواعية منتج النص ، ومع التباس فى تحديد الضمير فإننا منذ البيت (عشنا . . . عشنا) مع ضمير مغاير محدد هو (نا الفاعلين) . وإذا عدنا إلى الاثنينية المحورية ، أى تضاد الماضى/الحاضر ، لاحظنا أن الماضى يحمل تناقضاً لافتا فهو ميت (ظنّا ما مات) لكنه ما يزال يعيد صياغة الحاضر ؛ أى أنه أكثر فاعلية وحياة من الحاضر الذى يضج بالحياة الهشة التى تتبدى عاجزة عن مواجهة هذا الماضى ودحره ، ومن ثم مجاوزة تناقضاته عبر صهره فى مسيرة عمر العاشقين .

وتبدو فاعلية الماضى فى توجه العاشقين إلى النسيان فى لهجة ابتهالية أن يقذف بالماضى إلى البحر . وهى لهجة ابتهالية ؛ لأنها تتكىء على التكرار الذى يقربنا من الدعاء ، حيث نصبح مع نمطين نحويين متقاربين :

١ - يا نسيان/اجمع ذكرانا واقذفها فى البحر
٢ - يا نسيان/اجعل ماضينا من أصداف/مستقبلنا من تبر

إن العاشقين يبهظهما التذكار ، ومن ثم يعيشان مثقلين بالانقسام الداخلى

البوح ← عدم البوح

وهو ما تنبئنا به الأبيات :

عشنا . . . عشنا
فى مضجعنا مما عشناه نخبىء جزءا
نكشف جزءا

ذلك أن كليهما يواجه صاحبه دون أن يتعرى أمامه ، وهما ـ معا ـ يواجهان الماضى ، مسرح الفعل المدمر . على أن هذا الفعل برغم فاعليته التدميرية ليس سوى حب قديم ، فلماذا يمتلك هذا القدر كله من الفاعلية التدميرية :

لكنا حين ضحكنا أمس مساء
رنت فى ذيل الضحكات
نبرات بكاء
واتكأت فى عينى دميعات
أغفت زمنا فى استحياء
كانت عيناك تقولان لقلبى ولعينيه
الجرح هنا لكنى أخفيه
وأداريه
لكن ما يولد فى الظلمات يفاجئه النور
فيعريه

وهنا تبرز صيغة لغوية مهمة فى سياق القصيدة : هى صيغة «لو . .

□لو أغلقت حلقانا
لو قلنا مما خبأنا شيئا
لتفرقنا
لتفرق قلبانا ، وصرخنا نأيا . . نأيا
لتبدت فى عينينا رؤيا
أشباح الماضى حين تجهنمها الغيرة
□لو كنا نملك غير الحب لبعثرناه
فوق رءوس الأحباب
لو قلبانا من ذهب مكنوز خلف جدار
لكشفناه
وملأنا راحات الأحباب

لو قلبانا زاد من تمر ومعين أوقدنا النار
وجمعنا الأحباب
لو كنا نعرف أن نفرح فرحة طفل غفل القلب
عرف الدنيا حبا ينمو فى ظلة حب
لأذبنا الفرحة فى أكوب الأحباب

□ لو كنا نملك أن نتمنى ثم نجاب
ونعود لنولد ثانية أحباب
نلقى الحب جديداً غضاً
لم يعرف قلبانا من قبل لقانا خفقا
لم تلمس كف ساخنةٌ شفة منا أو عرقا
لو كنا نملك أن نحيا فى قمصان الغيب المسدلة الأكمام
حتى تدنينا الأيام
لو كنا نملك ما خطرت فى عينينا رؤيا
أشباح الماضى حين تجهنمها الغيرة
لو كنا نملك
.. ما ناشدنا النسيان

أى أننا مع صيغتين هما
١ - لو ←— ل (المؤكدة)
لو كنا نملك شيئاً غير الحب لبعثرناه
لو قلبانا من ذهب مكنوز .... لكشفناه
٢ - لو ←— ما (النافية)
لو كنا نملك ما خطرت فى عينينا رؤيا
لو كنا نملك ما ناشدنا النسيان

وتشير لو فى (١) ، دلاليا إلى الرغبة العاقر فى العطاء ، وترتبط بالزمن النحوى المستقبل ، أما فى (٢) فتشير إلى السلب ؛ وكلا الاستعمالين يفيد العجز وعدم قدرة الحاضر على الصمود أمام الماضى . إن لو التى توحى بالتمنى العاجز وخيبة السعى ، والندم ، تشير إلى فعالية هذا الماضى ، الذى يتحول لدى العاشق إلى نفى للبكارة ؛ ولذلك يتمنى العاشق لو تجمد الزمن لدى أولى تجاربه ولو كان قلبه من ذهب (مكنوز) لم يمس ، أو لو عاش وصاحبته فى قمصان الغيب المسدلة الأكمام دون أن يخفق لأحدهما قلب ، أو تلمس كفٌ أخرى عرقاً أو شفة من أحدهما ؛ وهو فهم ينطوى على سذاجة تتوشى بعذاب مجانى فادح ، وتكشف عن إفراط فى المثالية بالمعنى الفلسفى حيث تنتفى موضوعية الزمن وتضحى خبرة الفرد نقيض البدء الساذج الغفل ، ومن ثم عقبة أمام اجتراح الحياة . ومن ثم يضرب الإنسان فى عماء وحدته ، مثقلاً بتوحده وحاجته ، تواقاً إلى التواصل الحقيقى الفذ مع الآخر .

وما دام الماضى يمتلك سلطة صياغة الحاضر ، فلابد أن ينحدر الحب ويتلاشى ، وتضحى علاقة الحبيبين علاقة صراع بشع ينطوى على إيلام موجع وتمزيق للذات والآخر معا . لنقرأ معا قصيدة أغنية إلى الليل :



الليل سكرنا وكأسنا
ألفاظنا التى تدار فيه نقلنا وبقلنا
الله لا يحرمنى الليلَ ولا مرارته
وإن أتانى الموتُ فلأمت محدثا أو سامعا
أوفلأمت أصابعى فى شعرها الجعد الثقيل الرائحه
فى ركنى الليلى ، فى المقهى الذى تضيئه مصابيح حزينه
حزينة كحزن عينيها اللتين تخشيان النور فى النهار

عينان سوداوان
نضاحتان بالجلال المر والأحزان
مرت عليهما تصاريف الزمان
فشالتا من كل يوم أسود ظلا

عينان سردابان
عميقتان موتا
غريقتان صمتا
فإن تكلمتا
تندتا تعاسة ولوعة ومقتا
ينكشف السرداب حينما تدق الساعة البطيئة الخطى
معلنة أن المسا قد انكشف
تقول لى العينان :
«يا عاهرى المتوج الفودين بالحديد والحصى»
«يا ملكى الغريب الاسم ، المزيف السمات»
«أحببت فيك رؤية رأيتها منذ الصغر»
«وكان يشبهك»
«وليس أنت .. ليس أنتَ»
«كان فى حلمى جميلا لا مزوقا»
«مثقفا لا ذرب اللسان»
«محتشما نبالة فى الطبع ، لا خوفا»
«وعاطفاً لا عاطفياً»
«يا عاهرىَ»
«يا خدعتى»
«يا قدرى»
«فى الساعة الليلية الأخيرة»
«خذنى إلى البيت ، فإننى أخاف أن يبلنى الندى»
«تذوب أصباغى
ويبدو قبح وجهى»
وتصمت العينان ، ترجمان
عميقتان صمتا
غريقتان موتا

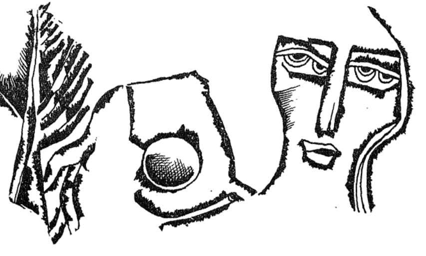
الليل ثوبنا ، خباؤنا
رتبتنا ، شارتنا ، التى بها يعرفنا أصحابنا
«لا يعرف الليل سوى من فقد النهار»
هذا شعارنا
لاتبكنا يا أيها المستمع السعيد
فنحن مزهوون بانهزامنا

ومن الجلى أن الفضاء الشعرى للنص يتمحور حول «الليل» ؛ ففضلاً عن بروزه منذ العنوان ، فهو يتصدر النص فى مطلعه ونهايته معا ؛ وكأنه ــ بوصفه لحظة ــ يختزل ما عداه . فهو سكر وكأس ؛ وهو ثوب وخباء ؛ وهو رتبة وشارة . أى أنه يحتوى دلالات عدة ، الأولى ترتبط بالنشوة التى يخلفها السكر ، والثانية ترتبط بما يرتديه الإنسان أو يسكنه (الخباء) ، والثالثة ترتبط بالعلامة التى تصير رمزاً للمرء وهويّة .

وهكذا يصبح الليل :
١ - أداة النشوة «الكأس» ، والنشوة نفسها : السُكر .
٢ - أداة الستر «الثوب» ، وموضع السكن : الخباء .
٣ - أداة المعرفة الاجتماعية والأيديولوجية : الرتبة والشارة .

وإذا يضحى الليل مرادفاً لهذا كله ، تصبح علاقة الشاعر به علاقة انغماس فيه واستمراء لعذاباته .

ويرتبط الليل بالمقهى الذى تضيئه المصابيح الحزينة ، ويرتبط بالحديث وتبادل الكلام بين الحضور . ومادام الليل هو زمن الفرار ، ومادام الليل سكراً وكأسا وثوبا وخباء ؛ فهو يسود ويقسر الإنسان على تبنيه وفيه تقترن مصابيح المقهى الحزينة بحزن عينى الآخر/المرأة ، فيما سمّاه البلاغيون بـ «تشابه الأطراف» ، كما يقترن سواد العينين بالجلال المر والأحزان . وتكشف صورة العينين عن انتشار السرى والخبىء فى فضاء القصيدة ؛ فإذا كان الليل سكرا وكأسا وثوبا وخباء فإن العينين سردابان ، أى موضعان للإبهام والخفاء ؛ لأن السرداب موضع مغلق أمام الكثيرين ، وهو مغلق على أسراره وخباياه ؛ ولذلك



تؤكد الصفات الملتصقة بالعينين الخفاء والسرية فى جملتين متوازيتين نحويا وموسيقيا ، فنحويا ثمة صفة ثم تمييز ، وموسيقيا تتكون كلتاهما من ثلاثة أوتار مجموعة ثم سبب خفيف ، مع ملاحظة صخب القافية الناجم عن تعاقبها . وعمق العينين وإبهامها وصمتها دلالة على صاحبها ، الذى تحين ساعة فينفتح سردابه ويفضى بما يكتمه ، آنذاك نصبح مع حديث امرأة مخدوعة إلى صاحبها وعنه . وبينما يسمع الرجل توبيخ امرأته ، أى يتبدى حضوره فى سماعه لنجواها ، أو بالأحرى فى وجوده العينى المثير لهذه النجوى ، فإن الرجل النقيض أو حلم المرأة الضائع ، يبرز على المستوى اللغوى برغم غيابه على مستوى آخر ؛ وذلك عن طريق المقابلات التالية :

جميل/مزوق
مثقف/زرب اللسان
نبيل الطبع/خائف
عاطف/عاطفى

وإذا كان الرجل عاهراً وخدعة ومزيفا ، أى مفرغاً من الأصالة الإنسانية ، فإن المرأة قبيحة الوجه مزيفة ؛ لأنها تفر من قبحها بمحاولة تجميل وجهها بالأصباغ . ومن هنا تفر من الندى ، الذى هو مقدمة النور . وإذن ، فنحن مع بطلى القصيدة اللذين يعيشان فى الليل ، ملوثين ، لا يقف فسادهما وانهزامهما عند حد القبح الخارجى ، بل يتعداه إلى قبح داخلى عميق .

وفى العالم القبيح الذى ينهض على القهر ، ويمتلىء بالجرائم كالخيانة والرشوة والكذب والقتل (حديث فى مقهى) ويعانى فيه الإنسان حزنه ويستمرىء وحشته ، تنغمس «أنا» المتكلم الدالة على الذات الشاعرة فى حزن العالم ، مقرة بهزيمتها وجرمها ، كما يتضح من قصائد مثل «أغنية إلى الليل» و «أغنية إلى الله» . ولقد تلتقى مصادفة فى غمار الصخب والضجيج والزحام بآخر ، يشاركها السرير ، ويمنحها بعض المتعة والبهجة والدفء على نحو ما يبدو فى قصيدة «أغنية من فينا» ، إلا أن هذه الذات معذبة مؤرقة ، تتذبذب بين استمراء الحزن وتمزيق نفسها (أغنية إلى الليل) أو تجأر بالشكوى برغم إقرارها بالجرم (أغنية إلى الله ، أغنية للقاهرة ، أغنية للشتاء) ، أو تتلفع بالسخرية المرة التى تذكر بالكوميديا السوداء (قصيدة ذلك المساء) ولهذا تبدو ضائعة عاجزة عن التفريق بين الأشياء :

تسألنى رفيقتى : ما آخر الطريق
وهل عرفت أوله
نحن دُمى شاخصة
فوق ستار مسدلة
خطى تشابكت بلا . . .
قصد على درب قصير ضيق
الله وحده الذى يعلم ما غاية هذا الوله المؤرقِ
يعلم هل تدركنا السعادة
أم الشقاء والندم
وكيف توضع النهاية المعادة
الموت أو نوازع السأم

والأبيات تومىء إلى ألم الشاعر وحزنه ، وتجسد شعوره الحاد بالضياع ، فتختزل حكمة أليمة ، وتشير إلى لا أدرية ناتجة عن ثقل الألم من ناحية ثانية ، ومن ثم يرتبط القهر بالضياع ، وتنضح لهجة المتحدث بالنكوص والتراجع عن أبسط حقوق الإنسان المتمثلة فى حريته فى خلق تواصل إنسانى يمنحه السكينة وسلام النفس .

الحب يا رفيقتى ، قد كان
فى أول الزمان
يخضع للترتيب والحسبان
«نظرة فابتسامة فسلام
فكلام فموعد فلقاء»
اليوم يا عجائب الزمان
قد يلتقى فى الحب عاشقان
من قبل أن يبتسما

هكذا نتبين الصلة بين فساد العصر والحب فى هذا العصر الجحيم من ناحية ، وصحة العصر وصحة الحب فى عصر آخر ، يشير إليه البيت المضمن من الشوقيات من ناحية ثانية . فإذا كان فساد العصر الذى يحيا الشاعر فى إهاب علائقه يتمثل فى الحياة القشرية المسطحة التى تنهض على الخفة فى كل شىء ، فإن هذا الفساد يخضع العلاقات الإنسانية لشروطه ، فيتسم الحب بالتسطح وعدم الامتلاء ويصبح كالشبق لا يعيش إلا للحظته : وبعبارة أخرى لقد اختنق الحب بالفطنة ، إذ غزته مثالب العصر الملوث الخاوى من الأصالة . ومادام الشاعر يعى فساد عصره ، ومن ثم فساد الحب فيه ، ومادام يعى استحالة الانفلات من هذا العصر والعودة إلى العصر الذى يشير إليه بيت شوقى ، فإن الشاعر يستسلم أمام عواصف الاجتياح القادمة من موضع غير مرئى .

إذا افترقنا يا رفيقتى ، فلنلق كل اللوم
على زماننا
ولنتفض الأيدى من التذكار والندم
ولنمسح الظلال عن عيوننا
ولنبتسم فى ثقة بأن ما حدث
كان إرادة القدر
وأن آمرا أمرْ
وأننا قد استجبنا للذى نحسه
حين قتلنا حسنا
وأن ما مضى
أهون من أن نحمله كأمسنا
من أن يمد ظله البغيض
على شبابنا
ولننطلق مغامرين ضائعين فى البحار العكرة
نمد جسمنا الجديب والضلوع المقفرة
فى الغرف الجديدة المؤجرة
بين صدور أخرى معتصرة

ويتجاوب هذا الاستسلام أمام العصر (وهو هنا مفهوم تجريدى محض) والرضا بالضياع والمغامرة العاقر ، مع خبرة الشاعر عن العلاقة بالمرأة ، تلك الخبرة التى تراكمت من علاقات الشاعر المتكررة ، وهى علاقات سلبية ، لم تستطع إحداها أن تمنحه الرضا والسكينة ، فتنتهى كل محاولات الشاعر للتواصل مع المرأة نهاية أليمة ، تجعله عاجزاً عن تجاوزها واجتراح الحياة ، فيخاطب المرأة مبلوراً خبرة عمره :

أشقى ما مرّ بقلبى أن الأيام الجهمه
جعلته يا سيدتى قلبا جهما
سلبته موهبة الحب
وأنا لا أعرف كيف أحبك
وبأضلاعى هذا القلب ●

أبو حامد الغزالى

المفكر الموسوعى

سعيد مراد

يحتفل العالم الإسلامى بذكرى مرور تسعة قرون على وفاة المفكر الموسوعى أبى حامد الغزالى . وفى رحاب هذا الاستعداد يجد الباحث المسلم نفسه أمام شخصية تخطت حدود الإقليمية إلى العالمية . . . وتجاوزت التجربة الفردية بعد أن استوعبتها ، لتصوغ تجربة إنسانية ثرية بكل انفعالات الوجدان والعقل فى مسيرة الحركة الفكرية الممتدة عبر مسارات الفكر المتنوعة والمتعددة . واستخدمت الحوار والجدل كوسيلة من وسائل صياغة النظرية العامة . . بالإضافة إلى التأمل المنطلق من الذات خلال رحلة وجودها وسط كل التيارات التى سادت فى عصرها . . .

ورغم أن هذا المفكر قدم للعالم تجربة ذوقية من خلال حياة متصوف عاش أزمته الروحية التى انعقد فيها لسانه واستعصت على الأطباء حتى قال أحد أطبائه : «هذا أمر ينزل فى القلب ، ولا رجاء فى حياته إذا لم يخفف من وطأة إجهاده ، ولم يتغلب على مشاغل نفسه ، إذ لم يتروح السر عن الهم الملم» . رغم ذلك شارك فى الحياة العامة يعلم الناس ، ويأمرهم بالمعروف ، وينهاهم عن المنكر ، ويواجه الوزراء والسلاطين ويحذرهم من ظلم الناس ، فقد بعث رسالة شديدة اللهجة إلى فخر الملك بن نظام الملك ـــ وزير الخلافة ـــ يقول فيها : اعلم أن هذه المدينة أشرفت على الخراب بسبب الظلم والقحط ، وحينما كنت فى (إسفرايين) و (دامغانْ) كان يخافك الناس . فالدهاقين كانوا يبيعون الحصاد ، والظالمون كانوا يعتذرون للمظلومين . أما الآن فالدهاقين والخبازين أغلقوا الدكاكين واحتكروا الغلال ، وتجاسر الظالمون وقصدوا فى الليل بعض الدكاكين والبيوت للسرقة ، فادخروا البضائع لفائدتهم ، واعتقلوا الرجال الأبرياء المصلحين بتهمة السرقة ، ومن يحكى لك حالة هذه المدينة خلاف هذه فهو عدو دينك ، فأغث رعيتك ، لا ، بل أغث نفسك ، وارحم هرمك ، ولا تضيع رعيتك ، وخف دعاء الدراويش فى جوف الليل . فإذا أمكن لك بإصلاح الأمور بنفسك فأصلحها ، وإلا فأقم المصيبة والمأتم ، لأن الله تعالى يقول : (خلقت الخير وخلقت له أهلا ، فطوبى لمن خلقته للخير ، وسيرت الخير على يديه ، وخلقت الشر وخلقت له أهلا فويل لمن خلقته للشر وسيرت الشر على يديه) (حديث قدسى) فعلاج هذه المصيبة ماء العين ، لا ماء العنب . وجميع محبى البيت (النظامى) مشتغاون بهذه المصيبة ، فليس من الإنصاف أن يكون صاحب المصيبة غافلا عن مصيبته ، ومنصرفا إلى ملذاته وأفراحه . . ثم يوجه التحذير الشديد «أعلم أنه ليس أحد من ملوك المال والولاية لا يكون فى طريقه هذا قطعا ويقينا ، فإن من أحرق قلبه فى عشق المال والولاية فبالضرورة سيحرق فى فراقه أيضا . هكذا لم ينعزل المفكر بفكره عن الناس . . . وإنما هو يؤدى دورا إيجابيا فى مواجهة المفاسد والمظالم ولا يخشى سطوة السلطات . . . وتظل رسالة الغزالى هذه . رسالة موجهة إلى كل حاكم وكل سلطان فى كل زمان ومكان . . .



لقد أطلق عليه مؤرخو الحضارة ألقاباً تؤكد عظم شأنه وعلو قدره وارتفاع موقعه ؛ فقد لقبوه بحجة الإسلام لما منحه الله من ذكاء خارق ، وعقلية عظيمة وعلم نافع سخرها للدفاع عن الإسلام وعن العقيدة الحقة .

ولقد عرف الغزالى واشتهر بين الناس على أساس تصوفه . ولكن الغزالى مع تصوفه لم ينكر على العلوم العقلية مكانتها ودورها ، ويمكن أن نعتبره من أوائل العلماء الذين سخروا العلوم العقلية لخدمة الدين ، ورأوا أنه ليس بينهما تناقض ، وأنه لا يمكن للعقل السليم أن يتناقض أو يتنافى مع تعاليم الإسلام حيث يقول : «ظن من ظن أن العلوم العقلية مناقضة للعلوم الشرعية وأن الجميع بينهما غير ممكن ظن صادر عن عمى فى عين البصيرة نعوذ بالله منه» . ويقول فى كتابه المنقذ من الضلال عن أقسام علوم الفلاسفة : «اعلم أن علومهم بالنسبة إلى الغرض الذى نطلبه ـــ ستة أقسام : رياضية ، ومنطقية ، وطبيعية ، وإلهية ، وسياسية ، وخلقية» وقد وافقهم فى كل علومهم فيما عدا العلوم الإلهية حيث إن الإلهيات فيها أكثر أغاليطهم .

ولقد بلغ إنتاجه العلمى مبلغا عظيما فى غالب فنون عصره فقد قيل : إنه أحصيت كتب الغزالى التى صنفها ووزعت على عمره فخص كل يوم أربعة كراريس «وقال السيد المرتضى» ثم إن الإمام الغزالى له تصانيف فى غالب الفنون حتى فى علوم الحرف وأسرار الروحانيات وخواص الأعداد ، ولطائف الأسماء الإلهية . .» وقد ذكر الدكتور عبد الرحمن بدوى فى كتابه عن مؤلفات الغزالى أن له ٤٥٠ كتابا ورسالة .

ولقد عرف الغرب الأوربى أبا حامد الغزالى من خلال العديد من مخطوطاته فى مكتبات أوربا ومن الترجمات اللاتينية لبعض مؤلفاته ، أضف إلى ذلك الدراسات التي قام بها بعض المستشرقين من أمثال «مسيو ميجل آسين» الإسبانى و «البارون كارادوفو» الفرنسى وغيرهم كثير .

هذا هو أبو حامد الغزالى فى ذكرى مرور تسعة قرون على وفاته فهل قامت المؤسسات العلمية فى مصر والعالم الإسلامى بنشر تراثه فى طبعات ميسورة لهذا الجيل من شباب الباحثين والمثقفين ؟ . . وهل تم اعداد خطوات علمية مدروسة للاستفادة من هذا التراث الضخم وربط الحاضر بالماضى ؟ لا أظن ذلك . . . وليس من المعقول ولا من المقبول أن نقيم احتفالا تلقى فيه الخطب العصماء ونتباكى فيها على الماضى بتراثه وثقافته فهذا وأمثاله ضرب فى متاهات الضياع .

قصة قصيرة

مقام الصمت

محمد الجمل

فى نهاية أعوام التلمذة سألته وأنا أرتجف .

- هل تعتقد أننى وصلت معك إلى تمام اللقاء ؟

- لا تستهن هكذا بمقام الصمت .

أفهم من صمته ما لا أفهمه من حديث كل المتكلمين . أقصد كل الثرثارين . ومع ذلك أجد نفسى أتكلم معه . أحاور صمته . أعرض أفكارى . أتمنى أن أكسب ثقته . هو يطيل الصمت وأنا أصعد الدرجات بلسانى . ومع ذلك له جمل قليلة تتناثر وسط بحر الصمت . لآلىء تشع بنور الحقيقة تحت أحراش غابة المجلس .

قلت أغالب يأسى :

- مسافة ما ! هل قطعت مسافة ما !

- لم تتعجل موتك ؟

- الصمت أمرّ من الموت .

- فى الصمت حياتك المثلى .

كلماتى تتدلى . تجرجر أذيالها . يحول عنى الحديث . أعود إلى قوقعتى لأفكر فى صمت لنفسى مع نفسى . ومع ذلك أجدنى أحاور كل ما فى العالم . من فى العالم عدت أعترف وأنا أرتعد :

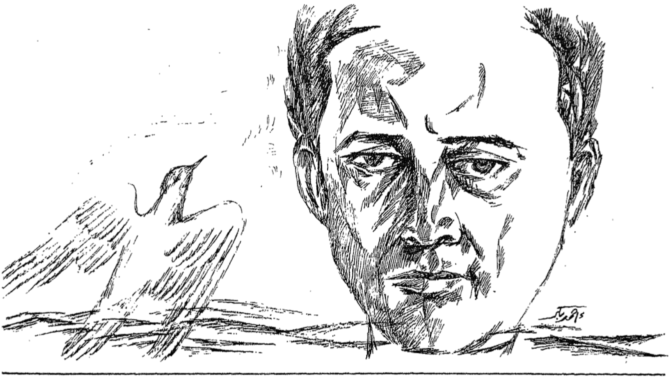
- أخاف سقوطى .

- قطعت شوطا طويلا .

- بِمَ تنصحنى ؟

- داوِمْ على مجلسى .

أجوب رحاب الكون وأصقاعه . طبقاته العليا ودرجاته السفلى . أهيم فى ضلال الماضى . أحلق وسط ومضاته النورانية . أجول فى تيه الحاضر بمطية نجاة هشة هزيلة . لا تفارقنى ابتسامتى القاصرة . .



رضا العاجز . . حكمة مبتور السيقان . أعيش قبول الأرض . أحاول أن أطير .

عدت أسأل برجاء :

- تلميذ مجتهد أنا ؟ !
- عليك أن ترفرف بأجنحة الصمت .
- وماذا بعد ؟
- واصل الصعود .

يصعب عليّ أن أصم نفسي بالغفلة ، والأستاذ يدعوني إلى مواصلة الصعود . هو يرضى عن حديثي ولكنه يسعد أكثر وهو يقرأ صمتي . العالم مملوء بالكذب . ومع ذلك لا أكذب ، فالكذب لا يخيل عليه . والصدق لا يحتاج إلى ثرثرة . الصمت رحم الحقيقة ، وتاجه كلمات قليلة لها بريق الضوء الساطع . ولكني لا أقدر على صمت العارف . شهوة الكلمات تقودني إلى ذروة الإدعاء . الإدعاء يستدرجني إلى كذب الجاهل . أحيانا أدرك كذبي وأحيانا لا أدرك . أتحير . وأضيع . أتوه .

أسأله بتوسل :

- وماذا بعد ؟

أخرج مرآة صمته لأرى فيها نفسي . عدت أقول :

- كلمات قليلة مشعة تكفي .
- تكلمت كثيرا . ليس من صالحك أن تخرجني عن صمتي .
- معذرة سامحني .
- أوشكت أن تحل عليك اللعنة ، لولا اجتهادك .
- خذ بيدي .
- اخرس الآن . كفاك حمقا .

قلت في لحظة تهور قادتني إليها شهوة المعرفة بالكلمات :

- اخرج عن صمتك مرة واحدة . ثم اطردني من مجلسك .

فكر طويلا ثم استوى في مجلسه . شلت الرهبة حواسي . بدا أنه قد اتخذ قرارا لا رجعة فيه . حزم الأمر . قال :

- ماذا فعلت وسط المتحاربين ؟

رددت بحماس .

- عريتهم ، لم أكف عن إدانتهم . فضحتهم .
- وماذا كانت النتيجة ؟
- عزلتي وغربتي وضياعي .
- هل ثابوا إلى رشدهم ؟
- الحال هو الحال .
- وكيف حالك أنت .
- خارت قواي .
- لأنك قليل المعرفة .
- زدني من علمك .
- تعلم فن الصمت في زمن الصمت .
- إلى متى ؟
- إلى أن يجيء الحين .

حاولت أن أواصل الحديث . قاطعني بإشارة من يده . أشاح بوجهه عني . قال وهو يستبعدني بيد ترتعش من الغضب .

- أوصد بابي خلفك . حذار أن تفسد صمتي بعد الآن ●

قصة قصيرة

حزن

مصطفى الأسمر

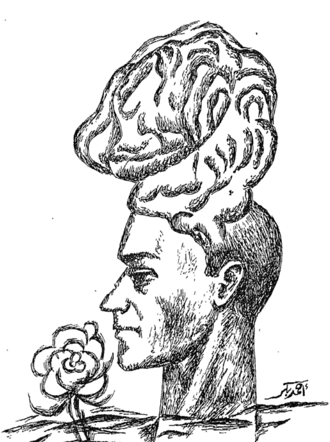
— ١ —

ودّ أن تسأله أو حتى تبدي دهشتها ، ولكنها لم تفعل . . حتى عندما ناما متجاورين في الفراش واختلطت منها الأنفاس توقع أن تكتشف بنفسها ما بنفسه ، ودون توضيح من جانبه ، ولكنها لم تلحظ شيئا . . هاله صقيع لا نهائي يحيط بالفراش ، فافتقد حرارة جسدها . . ملأته الرغبة في إشعال المدفأة ، ولكنها كانت بعيدة عن متناول يده ، بدت كحلم . . . صرخ مستغيثا فأبصر بعينيه مفردات حروف الصرخة تتواثب فور مغادرتها لشفتيه إلى قطع ثلجية . . وكانت هي تتكلم بهمهمة ، فتصل كلماتها إليه بلا معنى ولا لغة ثم تتحول إلى كتل ثلجية . . غمرته الثلوج تماما وأحاطت به من كل جانب ، ثم ابتدأت تذوب وتتحول لبحر لجيّ يغشاه موج كله ظلمات .

(وضعوه أمامهم فوق المنضدة وعشرات الأجهزة والمعدات تحيط به . . التفوا حوله ، مجموعة منتقاة بعناية ، كل يمثل القمة في تخصصه له من رصيد التجارب والبحوث مالا يحصى . . كان الهدف الذي يجمعهم هو معرفة كيف يعمل القلب منفردا) .

— ٢ —

جلس بينهم كما تعود . . طرحوا موضوعا مؤجلا للنقاش ، وصفوه بالأهمية القصوى . . كانت الحجرة ممتلئة بهم ولا مكان يسمح بوافد جديد . . ولأنه كان يوم اجتماعهم الشهري فقد ارتدوا أبهى الملابس وأجددها . . ارتسمت على وجوههم أمارات الجد والاهتمام ، وإن بانت أوضح ما تكون على قسمات مترئس الجلسة . . تكلم ثم انتظر أن يعقب



أحدهم ، ولكنه أبصر بكلماتهم تخرج متقافزة من أفواههم ناصعة البياض كحبال مجدولة من أضواء شفافة . . هم أن يلفت نظرهم للظاهرة الغريبة ، ولكنه استحى وهو يبصر بكلماته تتحول بدورها إلى هذه الحبال المجدولة ، لعجبه كانت هذه الحبال مع كثرتها لا تلتقى أبدا . . دهمت الحبال الضوئية أرضية الحجرة فتفجرت عن بحر لجىٍّ يغشاه موج كله ظلمات .

(حلقوا له فروة الرأس فبان السطح لامعا مصقولا . . ثم نشروا مقدمة الجبهة أفقيا . . نزعوا الجزء ، المنشور من باقى الرأس ووضعوه بجوارها فوق المنضدة . . بان لهم المخ . . انبهروا ولم يجدوا تفسيرا علميا لما يرونه ، فقد كان المخ عبارة عن ذرات دقيقة ، كل ذرة تعمل بمعزل عن الأخريات)

ـ ٣ ـ

التفوا حول الطعام والسعادة تطل من عينيه . كان منتشيا ، فنادرا ما تتيح له موارده المالية شراء سمكة كبيرة من مثل هذا الصنف الفاخر . أعد نفسه لسماع عبارات الاستحسان والثناء عليه ، فاستحضر فى ذهنه مفردات الكلمات التى سيرد بها عليهم . استمروا فى التهام الطعام ولا بارقة أمل توحى بتحقيق الهدف المنشود . ظن بهم الظنون ، فقطع من جسم السمكة قطعة كبيرة ثم وسدها داخل فمه برفق . حاول أن يستطعم مذاقها على مهل ، ولأطول فترة ممكنة ، عله يكتشف السر فى عدم الاحتفاء بها . تصور أن كمية الملح قد جاءت أكثر بكثير مما ينبغى ، فطغت على نكهتها المميزة وأفقدتها أصالة طعمها . سحب أحدهم الملاحة ناحيته ثم نثر ذرات ملحها فوق جزء من السمكة كان أمامه ، بينما تبل الثانى قطعته وغمرها بعصير ليمونة كاملة . عجب من سلوكها وشعر بغثيان . فكر أن ينصرف ويترك السمكة قبل أن تلفظ معدته ما حوت ، ولكن شده منظر ذرات الملح البيضاء عندما ابتدأت تمتص بطريقة سافرة بخار الماء المتصاعد من السمكة . ظلت الذرات على حالتها من النهم وهى تلتهم البخار فى ضراوة بصوت مسموع ومزعج . لتتضخم على حسابه . استمر الثانى فى إغراق السمكة بعصير الليمون والآخر فى نثر ذرات الملح ، بينما استمر هو يقاوم رغبة لفظ ما فى جوفه حتى انهارت مقاومته أمام ذرات الملح الشرهة مكتسحة كل شىء كبحر لجىٍّ يغشاه موج كله ظلمات .

(شدوا الملاءمة البيضاء إلى أسفل ، فظهرت منطقة البطن عارية ملساء . . أعمل أكبرهم مشرطه فيها طولا وعرضا فأحدث التجويف المطلوب . . سارع الأصغر فأولج يده فى الشق وسحب المعدة من تجويف البطن إلى الخارج . . ارتجوا . . صاح الأوسط . . معقول تحتوى كل هذه الثقوب) .

ـ ٤ ـ

لأنه كان مقيدا ضمن أفراد الفريق اشترك معهم فى اللعبة . تأمل المدرجات وهى غاصة بالمتفرجين جلوسا ووقوفا فارتجف . كان هناك الكثير ممن لم يجدوا لهم مكانا ، فتسلقوا أبراج المصابيح الكهربية وساريات الأعلام المرتفعة . أطلق الحكم صفارة البداية فانطلق اللاعبون يركضون . تصايح المتفرجون ، فاجتهد ككل لاعب فى متابعة الكرة يدفعها أمامه وخلفه وإلى الجوانب . تجاوبت جنبات الملعب بصراخ الجماهير ، ولكنها كانت على كثرتها متعددة تنزلق كل صرخة فى مسار مختلف ومجرى خاص . منفردا أدخل ـ ككل لاعب ـ كرته داخل الشبكة دون أن يعترضه أحد ، ثم أخرجها بنفسه واتجه بها إلى نقطة منتصف الملعب . كان هناك العديد من نقط النصف ، وكان عددها يتساوى تماما مع عدد اللاعبين ، حتى عندما كان يبرز لاعب جديد كانت تنبع على الفور نقطة نصف خاصة به . انتهى من وضع كرته على نقطة النصف واطمأن تماما لتثبيتها ، بعدها دفعها من جديد أماما وخلفا وإلى كل جانب . من عَلٍ ظهر بين اللاعبين كنقطة صغيرة تتحرك فوق أرض الملعب . مثل كل اللاعبين كانت حركته ميكانيكية محسوبة ، فلم تسمح من دقتها لكرة أن تختلط بكرة . ظل كالآخرين فى ركضه الدائم حتى ارتفعت كل الكرات عاليا فى لحظة واحدة ، لتمر فوق المدرجات المكتظة بالمتفرجين مر السحاب ، دون أن ينظروا نحوها أو يشعروا بها . . ظلت الكرات ترتفع فى حركة صاعدة وهى تدور حول نفسها ، حتى أصبحت مجرد حبة برد صغيرة بيضاء من الصعب رؤيتها ، وقبل أن تتلاشى تماما انتفخت انتفاخا عظيما ، ثم انفجرت محدثة جلبة راعدة ، لتتساقط فوق أرض الملعب شرائط ثلج ، فصنعت بحرا لجيًّا يغشاه موج كله ظلمات .

(ثنوا أطرافه الأربعة ثم فردوها . . استمروا لفترة فردا وثنيا قبل أن يقرروا تقطيعها بحثا عن عظمة واحدة) .

ـ ٥ ـ

دخل عليهم والملف فى يد وبطاقته فى اليد الثانية ، كان المكان يضم ثلاثة مكاتب . . فى الصدارة أكبر المكاتب وأفخمها ، خلفه تعتلى مشدودة إلى

الحائط صورة الحاكم مكبرة داخل إطار من نحاس ، بينما الجالس أمامه يتأرجح بالمقعد إلى الخلف ، والرتبة العسكرية تعتلى كتفيه وقد كتبت بوضوح وبخط أبيض ناصع البياض على قماش أسود مستطيل . . كان المشمش منزرعا فوق المكتب عند التقاء نقطة النصف الطولية بنقطة النصف العرضية على الجانبين ، الأيمن والأيسر . كان المكتبان الآخران أقل درجة وفخامة ورتبة . . اتجه إلى مكتب الصدارة فسلم الملف للجالس أمامه . . فتحه بهدوء ثم بصم ظهر الغلاف الأمامى للملف بشعار الدولة وأعاده إليه . انسحب بظهره قاصدا المكتب الثانى المستقر على يمين الداخل ، تسلم منه الجالس أمامه الملف . بدوره وضع بصمة شعار الدولة على الغلاف الداخلى الخلفى ثم سلمه الملف . . توجه إلى الجالس أمام المكتب الثالث يسارا . كان خلفه مباشرة النافذة الوحيدة المتواجدة بالحجرة . فى الخارج كانت ريح صرصر عاتية تدق زجاج النافذة الشفاف فى إلحاح وتتلاعب بالضلف الخشبية فى قسوة . تسلم الجالس الملف ، وابتدأ يطبع فوق كل ورقة فيه صورة شعار الدولة بواسطة الختم النحاسى والأحبار . كان يتابع ماحدث أمام عينيه بانبهار شديد وهو يرى الحركة المكوكبة لبده ، وإن لم يدع نفسه يغفل عن اقتناص النظر نحو النافذة بين الحين والحين ، حيث ذرات الرمل البيضاء تحاول جاهدة أن تلتصق بسطح الزجاج الشفاف . أتم الجالس أمام مكتب اليسار ختم كل أوراق الملف ، فأشار بسبابته تجاه المكتب الأيمن . ودَّ أن يسأله المطلوب منه تحديدا ، ولكنه لم يستطع السؤال . نفذ المطلوب منه واتجه إلى رجل المكتب الأيمن . أضاف بصمة ثانية فوق الغلاف الداخلى الخلفى للملف . ثم سلمه له وهو يومىء برأسه بما يفيد أن يتجه إلى مكتب الصدارة . اتجه ، فبصم ظهر الغلاف الأمامى للملف بصمة ثانية . انسحب بظهره متجها إلى المكتب الأيمن فالأيسر ليبصر بذارت الرمل البيضاء تنتشر بصورة ملحوظة فوق الزجاج الأبيض الشفاف . ازدادت حركته وهو يتنقل بين المكاتب الثلاثة سعيا وراء الحصول على مزيد من الأختام . . وصلت الحركة إلى حد الهرولة ثم العدو الصريح .ـ. وكلما وصل إلى المكتب الثالث وجد ذرات الرمل البيضاء تتشعب فوق الزجاج كسرطان استشرى . . والريح الصرصر تكاد أن تقتلع الضلف الخشبية المفتوحة . أصابه الدوار بفعل حركته بين المكاتب الثلاثة . ثقل وزن الملف على يده بأختامه العديدة ، فناء بحمله . من ثقله كاد يقع ولكن يده استماتت عليه حتى لا يسقط ويجذبه معه ، وعيناه على ذرات الرمل الأبيض تلحظها وقد كست الزجاج بطبقة قدر هو سمكها بالأمتار . أيقن أن الزجاج لا محالة سينكسر تحت ضغط هذه الذرات لينفدفع إلى الداخل كبحر لجىّ يغشاه موج كله ظلمات .

(تلاقت النظرت وتخاطبت بلا صوت . . ايقنوا أن كتبهم وأبحاثهم تخذلهم فلم تحدثهم عن أعراض كهذه من قبل . . استرجعوا كل تجاربهم السابقة علّها تكشف لهم السر . . لا فائدة . . غلبهم تفكير مضنٍ ، وانتابهم إعياء لا يحتمل . . . سحبوا الملاءة السوداء إلى أعلى ، ووقع كل واحد منهم بإمضائه الثلاثى « وبالفورمة » ثم خرجوا متدافعين وقد تركوا وراءهم كل شىء على حاله)

ـ٦ـ

جاهد كى يحتفظ برأسه فوق اصطخاب الموج ، لكن الملف المكبل بالأختام كان يشده إلى القاع . . رفع يده الحاملة ببطاقته عاليا ، حتى لا تختفى وسط سحاب كله ظلمات ●



تحديد مفاهيم

النقد الأدبى

د. سمير حجازى

كلمة نقد ــ فى لغتنا العربية ــ كلمة تجرى بكثرة على أقلام الكتاب والباحثين ، إلا أن المعنى الاشتقاقى لهذه الكلمة غير بادى الوضوح لأنها تنطوى على دلالة معيارية يرتد بها إلى الفعل الثلاثى فنقول « نقد ــ نقداً » . وقد يكون نقد الشىء ــ فى العربية هو « تمييزه » ، والكلمة تعنى الكيفية التى يظهر بها ذلك الشىء ، ومن هنا فإننا نتحدث عن نقد الكتب ، أى تمييزها ، والنظر فيها ، ليعرف جيدها من رديئها .

وأما فى اللغات الأوربية فإن كلمة Critique مشتقة من الفعل اللاتينى Krinem بمعنى « يفصل » أو يميز . وحين يميز الشىء عن شىء آخر فى تلك اللغات فإنه يعنى وجود شىء يمكن تصنيفه مع نظيره من الأشياء التى لها صفات متشابهة معه بدرجة قليلة أو كثيرة . وهذا يظهر معنى أوليا لكلمة نقد وهو تميز شىء عن نظيره . ويمكن إذا شئنا أن نتتبع تطور كلمة (نقد) فى القرن السادس عشر ، سنجد أنها ظهرت فى بادىء الأمر فى المجال الفلسفى للدلالة على تصحيح الأخطاء النحوية أو إعادة صياغة كل ما هو ضعيف فى المؤلفات الأدبية اليونانية ، ثم تطور ذلك المصطلح فى القرنين السابع والثامن عشر ، واتسعت حدوده حتى شملت وصف المؤلفات الأدبية وتذوقها فى وقت معاً .

أما فى القرن الماضى ، فقد استخدمه عدد من الكتاب والمفكرين بمعنى معرفة أو تفسير الأثر الأدبى . ويمكن أن يستشف هذا المعنى من الدراسات التى أجراها « س. بيف » و « لانسون » وغيرهما من المفكرين الذين أعطوا للنقد طابعاً وضعياً ، نتيجة تأثرهم بمناهج وقوانين العلوم الطبيعية التى ذاعت فى ذلك القرن . فالنظرة السريعة عبر الاتجاهات المختلفة فى ذلك القرن كفيلة بأن تطلعنا على أن أغلب المفكرين كانوا على الدوام يستخدمون كلمة « نقد » ــ متأثرة بمنطق العلم الوضعى .

أما فى هذا القرن ــ حيث تطورت العلوم الإنسانية واللغوية ، نجد أنها (أى كلمة نقد) ، قد استخدمت من قبل عدد من النقاد بمعنى فهم الأثر الأدبى والبحث فى دلالاته ومعانيه .

ولكن من المؤكد أن كلمة « نقد » لازالت تبدو كلمة غامضة ، فهى تارة تستخدم بمعنى معرفة الأثر والحكم عليه أو فهمه ، وطورا آخر بمعنى تفسيره . وهذا يعنى أن النقاد حينما يقومون بنقد أثر ما . فإنهم لا يتفقون على المعنى التجريبى الذى يضعه الواقع بين أيدينا ، وكأن كل ما يهمهم هو الوصول إلى الكشف عن المميزات الأساسية للأثر .

ولنتوقف الآن عند بعض الآراء المختلفة لكلمة نقد لدى جماعة من النقاد ، حتى نقف على الدلالة العميقة لهذه الكلمة ، التى طالما اختلف النقاد فى تعريفها . ولنبدأ بهذا الرأى الذى يقدمه لنا رولان بارت ، انطلاقاً من مفهوم الأثر نفسه ، فالعمل الأدبى فى رأيه يعد بناءاً رمزياً يتضمن فى ثناياه معانى خفية عميقة . ومحاولة فهم هذه المعانى يحتم على الناقد أن يكتشف الطبيعة الرمزية للغة . وهذا يدخل فى مضمار « علم الأدب » أما إذا اقتصر عمله على البحث فى أحد معانى الأثر فإنه يدخل فى مضمار النقد الأدبى . وهذا يعنى أن البحث فى فهم المعنى الخفى للأثر يعد حجر الزاوية فى النقد الادبى .

وعلى هذا الأساس فان عمل الناقد يتسم بعدة خصائص معينة . أهمها تعقيل الأثر الأدبى تعقيلا تاما ، أى النظر اليه وإلى وحداته أو عناصره على ضوء مجموعة من المبادىء المنطقية .

ومعنى هذا أن النقد الادبى له قوانين خاصة لا تجعل منه مجرد جهود تمت فى ظل أسس أو مفاهيم عشوائية . بل هى أسس مترابطة محددة تنظم الأثر على نهج مرسوم ، وفقا لعمليات منتظمة خاضعة لقواعد معينة هى قواعد البنيات الأدبية .

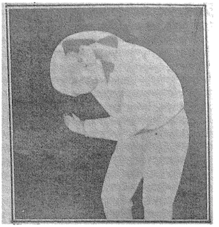
فإذا ما انتقلنا الآن إلى رأى آخر فى النقد ، ألا وهو رأى جولدمان ، وجدناه يقرر أن النقد الادبى أولا وقبل كل شىء هو الدراسة العلمية للأثر وهذه الدراسة تنهض على أساس فهم وتفسير الأثر تفسيرا مماثلا . ويشرح لنا جولدمان فى موضع آخر المقصود بالتفسير المماثل ، فيقول لنا إنه استخلاص المميزات الخاصة للأثر المنبثقة من مجموعة علاقات منطقية ، وربطها بالملامح العامة للبنيات الكلية للمجتمع .

ومن هنا فإن ما يتميز به الأثر الادبى هو أنه يبدو لنا على صورة علاقات بين الظواهر ، وبالتالى فهو يوجد فى حالة استقلال عن العناصر الخارجية انطلاقاً من مفهوم بارت . أو يبدو لنا على صورة علاقات بين بنيات داخلية وخارجية فى وقت معا ، حسب مفهوم جولدمان .

والواقع أن بارت يريد النظر إلى بنيات الأثر على أنها ظواهر مستقلة لابد من تفسيرها على حدة ، بالاستناد إلى عناصرها الجزئية الخاصة ، كما يريد مقابلة تلك الظواهر بعضها ببعض من أجل البحث عن أوجه التشابه فيما بينها .

ومن هنا فان المهمة الاساسية التى تقع على عاتق الناقد إنما هى التصدى لأكثر الظواهر الأدبية شيوعا من أجل التوصل إلى المبدأ أو القانون الذى يحكم منطق العلاقات الداخلية للأثر .

والمهم فى نظر « بارت » هو أن الناقد لا يفهم الأثر الأدبى فهما تجريبيا على مستوى علاقات فعلية ، بل هو ينشئها ــ أى العلاقات ــ على طريق النماذج التى تسمح له بفهم الأثر الأدبى فهما بنائيا ، وهذا ما عبر عنه فى كتابه « دراسات نقدية » حين كتب يقول : « إن المبدأ الأساسى هنا هو أن مفهوم النقد يجب أن يرتد إلى المفهوم الشكلى وفق مفهومه المنطقى ، لا مفهومه الجمالى » . فعن طريق ذلك الفهم يمكن للناقد أن يؤلف نسقا أو نظاما من العناصر المشكلة للأثر . ونحن لا نريد فى هذا الموضع الدخول فى نقاش المنهج البنائى الشكلى ، على نحو ما يفهمه بارت ، وإنما حسبنا أن نقول إن النقد فى نظره نشاط شكلى منطقى يعتمد على أسس خاصة تعمل فى البحث عن معنى أو دلالة الرمز الكامن وراء بناء الأثر .



ولو دققنا النظر الآن فى التعريفين السالفين للنقد لدى كلٍ من جولدمان وبارت ، لوجدنا أنهما يُجمعان ، رغم اختلاف منظور كل منهما ، على أن النقد ينهض على الالتزام بمبادىء المنطق ومحاولة تعقيل الأثر تعقيلا تاما ، وهذا يعنى أن الجوهرى فى النقد إنما هو اللغة العقلية الدقيقة . ولهذا فإنهما يؤكدان الخطأ الذى وقع فيه بعض النقاد حين عرفوا النقد بالاستناد إلى المفاهيم الجمالية المحضة .

أما القاعدة الأساسية فى رأى جولدمان ، فهى أنه لا يمكن أن يكون ثمة « نقد » إلا حيث توجد لغة علمية . وآية ذلك أننا حين نتحدث مثلا عن تحليل الأثر تحليلا علميا ، فإننا نعنى بذلك أن الأثر يتضمن رمزا له دلالات خفية لا يمكن الوصول إليها إلا بالاعتماد على لغة علمية . ومن هنا ، فإن أهم ما يميز آراء النقاد ، هو أنهم يعترفون بأن لكل أثر لغته الخاصة ، ألا وهى لغة الرموز أو العلامات ـ فيما يقول بارت ـ الخاصة بمجال ذلك الأثر .

وربما كان أهم ما يمتاز به تعريف بارت ، أنه تعريف ينهض على لغة المنطق الرمزى ، حيث يحاول إبراز أهم خواص البنيات والعلامات . فالنقد هنا يبدو بمثابة نشاط علمى ، يسعى لفهم النظام الذى يسيطر على عناصر الأثر ، باعتباره واقعة أنثروبولوجية لا واقعة تاريخية ، وهذا الفهم « المحايد » للنزعة البنيوية ، يعد من أبرز السمات الهامة التى تعمل على تزويد النقد الأدبى بطابع الدقة والصرامة فى وقت معا .

وهنا نجد أنفسنا بإزاء تعريف آخر للنقد يقدمه لنا أحد النقاد والكتاب الفرنسيين المعاصرين ، ألا وهو بيير ماشرى P.Machery ويبدأ هذا الناقد فى دراسته المسماة « نحو نظرية الإنتاج الأدبى » ، بعرض رأى موجز حول النقد ووظيفته يتلخص فى أن النقد شكل من أشكال المعرفة العلمية موجه نحو إضاءة وتفسير شروط إنتاج الآثار الأدبية . ومهمة الناقد أن يقرأ الأثر قراءة لغوية وفنية ويحدد له مكانا داخل نظام الإنتاج الأدبى عن طريق اكتشاف قوانينه اللغوية والفنية عن طريق الإستعانة بمفاهيم وفروض علم اللسانيات ، ثم يعلق « ماشرى » على هذا التعريف فيقول : « إن النقد الأدبى يجعل من الآثار مجالا لبحوثه ، وهذه الآثار الأدبية ترتبط ارتباطا وثيقا باللغة ، حتى وإن لم تكن تلك الآثار لغة فى حد ذاتها .

ومن هنا ، فإن الربط بين وظيفة النقد الأدبى ، ولغة الأثر يحتل مكان الصدارة فى كل تحليل نقدى . وكأن النقد يرى أن مهمته ، أصبحت مهمة لغوية ، علمية ، نظرا لأن إدراك البنية فى مجال اللسانيات . قد مد النقد الأدبى بمفاهيم علمية جديدة ، مكنته من معالجة بعض مشكلاته النظرية والمنهجية . فالنقد البنائى كما هو معلوم ينصب على النماذج الأدبية التى تم إنشاؤها ، وهو لا ينهض على الواقع الأدبى التجريبى رغبة فى إعادة إنشاء عالم الأثر على ضوء النماذج الشكلية .

فالنقد البنيوى الشكلى يعطى الصدارة للغة الأثر ، وللنماذج الأدبية على الواقع الأدبى التجريبى ، ويقدم المقولات المورفولوجية الثابتة على المقولات المتغيرة . ومن هنا فإن النقد البنيوى الشكلى يبرز بمعنى ما من المعانى ، التعارض بين التحليل البنائى الشكلى والتحليل البنائى الدينامى ، أو بين ثبات الأثر وتطوره ، خصوصا وأن النقد البنائى الدينامى لا يعتمد على مفاهيم ثابتة فى نظرته للأثر والواقع التجريبى .

وقصارى القول أن النقد البنيوى الشكلى فى تعامله مع الأثر يستهدف تحليل بنياته فى حين أن التحليل البنائى الدينامى لا يقتصر على تحليل بنيات الأثر ، بل يمتد ايضا إلى ضرب من الدراسة السوسيوتاريخية لبنيات الاثر . ففى نظر النقد البنائى أن بنيات الأثر الادبى ، فى حركة دائمة ، وأن المحرك الحقيقى لتغير بنيات الاثر كامن فى صميم البنيات الاجتماعية والفردية ، وفى الظروف التاريخية . هكذا يبدو لنا التعارض بين المنهج البنائى الشكلى ، والمنهج البنائى الدينامى (التوليدى) . فالنقد البنائى الشكلى يضع دائما التواقت فى مقابل التطور ، وبالتالى فان الاثر الادبى ليس سوى عناصر من الأشياء يكمل بعضها البعض الاخر .

ومن هنا قد يحق لنا أن نقف قليلا عند تلك التفرقة بين النقد البنائى الشكلى ، والنقد البنائى الدينامى « التوليدى » ، لنبين كيف أن الاهتمام ببنية الاثر قد دفع النقد البنائى الشكلى إلى التشديد على أهمية الاعتبارات التاريخية ، ولا شك أن أحد المسئولين عن هذا الاتجاه فى النقد هو « بارت » حين أعطى الصدارة لبنية الاثر ، واعتبره (أى الاثر) نمطا بنائيا رمزيا لا يؤدى وظيفته الا بمقتضى طبيعية الرمزية .

ولو أننا تجاوزنا منطقة الكلمات من أجل فهم النقد بصفة عامة لوجدنا أن النقد الادبى بأبسط معنى من معانيه هو دراسة الاثر الادبى دراسة تلتزم بمبادىء المنطق ، بقصد اكتشاف القواعد أو القوانين التى تحكمه . ولعل هذا ما حدى ببعض النقاد إلى القول بأن كل دراسة نقدية لابد أن تكون علمية ، فاننا لو تساءلنا ما الذى يدرسه ذلك العلم ؟ لكان الجواب عند « بارت » أحد معانى أو دلالات الاثر . وحين يكون على الناقد أن يختار هذا المعنى أو ذاك ، كمنظور علمى من أجل وصف أو تفسير بعض الموضوعات الادبية ،



لتكوين وجهة نظر خاصة بصدد مجموعة من الموضوعات فى الواقع الأدبى ، فانه يضطر أن يقوم بصياغة نموذج فى بناءه الذهنى . أما حينما يعتمد على مفهوم البنائية الدينامية (التوليدية) ، لا يضطر إلى صياغة نموذج معين نظرا لانه يدمج بنيات الاثر فى بنيات الواقع .

ولا شك أن المفهوم الاول (البنائى الشكلى) ينظر إلى الاثر الادبى نظرة استاتيكية ، بينما المفهوم الثانى (البنائى الدينامى) ينظر للاثر نظرة تطورية . والذى يهمنا من هذه النظرة أو تلك هو أن تعريف النقد بوصفه علما لابد من أن يقودنا إلى رفض تلك الانطباعات الوجدانية ، التى يدركها الناقد نفسه من خلال قراءة الاثر مع استبعاد كل صور التأثر التى نحصل عليها من معايشتنا له ولابعاده المتعددة .

من كل ما تقدم يمكننا أن نفهم مغزى قول « بارت » ، أن الأثر الأدبى ليس واقعة تاريخية ، وانما واقعة انثروبولوجية بحكم بنائه الذى يتميز بالانغلاق وبانطوائه على عدد محدد من القواعد .

ولا يبقى لنا فى الختام سوى الاهتداء إلى تعريف والرأى عندنا ، أنه على الرغم من تعدد التعريفات التى قدمها النقاد المختلفون لهذا اللفظ ، فان من الممكن الاجماع على الأخذ بالتعريف الذى قدمه لنا « ماشرى » ، فى بداية مؤلفه حين قال : « ان النقد نشاط تأملى يسعى لاجلاء القواعد والقوانين المضمرة فى الآثار الادبية » ولا شك أن من مزايا هذا التعريف انه عام يصدق على جميع الاتجاهات النقدية بما فيها النقد البنائى ، والنقد السوسيولوجى ، النقد النفسى .

ولكن النقد البنائى الشكلى ـ نظرا لانه قد كان فى أصله ثمرة للنجاح الذى أحرزته علوم اللغة فقد حرص على تأكيد حقيقة أخرى هامة ، ألا وهى أنه لا يمكن أن يكون ثمة أثر الا حين تكون ثمة لغة . ولم يكن انتشار النقد البنائى الشكلى فى جامعات أوربا وأمريكا الا لاقتناع النقد الأكاديمى بأهمية مفهوم الرمز فى الاثر الادبى ●



«دافيد جاسكوين» شاعر إنجليزى معاصر، بادر فى عام ١٩٣٥ مع مجموعة من زملائه الشعراء بكتابة بيان الحركة السيريالية فى انجلترا، يعد من ألمع شعراء تلك الفترة، خرج كأغلب شعراء السيريالية الإنجليز من معطف الشعر الرومانتيكى الإنجليزى (كولريدج، بايرون، شيللى)، تأثر بأفكار (كارل يونج)، يقع شعره فى منطقة التعبير التى تجمع بين الحلم والغموض معاً، وتمتزج لديه (السيريالية الرومانتيكية) بقدر شفيف من (الواقعية الذاتية) التى تتحرك فى اتجاه الخارج المفتوح، حيث يصبح الاجتماعى واللااجتماعى شيئاً واحداً يعكس من خلاله الشاعر مخاوفه الداخلية، وأحلامه، وأحزانه، وقلقه المصيرى.

شعر مترجم

من الشعر الإنجليزى المعاصر

القفص

للشاعر الإنجليزى دافيد باسكوين
ترجمة وليد منير

فى الليل اليَقِظْ
تتوقف الغابات عن النموْ
تنصتُ القواقعْ
الظلال فى الجداول تصبح رمادية
اللآلىء تذوب فى الظلال
وأنا أرجع إليكِ .

* * *

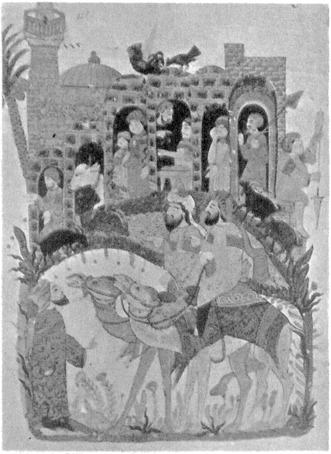
وجهُكِ مرقومٌ فوق ساعة الحائطْ
يداى أسفل شَعْرِكْ
وإذا ما أطلق الوقت الذى تميزينه الطيورْ
وإذا ما طارت هذه الطيور بعيداً فى اتجاه الغاباتْ
فالساعة التى لن تطولَ سوف تصبح من نصيبنا

* * *

لنا قفصُ الطائرِ المنمنمْ
فنجان الماءِ الممتلىء حتى الحافةْ
مقدمة الكتابْ
وكل الساعات تدقْ
وكل الغرف المعتمة تتحركْ
وكل أعصاب الهواء مكشوفةْ

قراءة تشكيلية

محمود الهندى



الفنان	يحيى بن محمود الواسطى
اللوحة	صفحة رقم ١٣٨ مقامات الحريرى المقامة الثالثة والأربعون .

« إن هذا الكشف الذى وصل إليه العلم الحديث يعد من أهم الكشوف العميقة البعيدة المدى . فلقد أبان لنا أننا كنا الوارثين لحياة الإنسان المبكرة على وجه عام ، وبخاصة تلك الحياة التى سارت فى مدارج التقدم حول الطرف الشرقى من البحر الأبيض المتوسط »

جيمس هنرى برستد

فى العدد الثانى من مجلة القاهرة ، وعلى نفس الصفحة تمت قراءة اللوحة المنشورة بالعدد الحالى ، وخلصت القراءة إلى أن اللوحة تقدم ثلاث مستويات مسطحة وثلاث تكوينات هندسية متداخلة ، وقد استخدم الفنان المنظور الحلزونى (اللولبى) الذى استقى شكله من الطبيعة ، فالصخور والغيوم ودوامات المياه كلها أشكال حلزونية ، ويؤكد الفنان « الواسطى » مهارته فى اختراع الحيل البصرية الهندسية التى يتداخل فيها التأثير المجسم بالمسطح ، كما يحيط ألوانه بخطوط تفصل بين الأشكال والمساحات ، والخط عنده مطلق السراح ، حى ، نام ، متطور ، يبرز التباين بين حجم الفضاء المتاح والأشكال المرسومة داخل الفضاء .

وفى العدد الحالى نعيد قراءة نفس اللوحة ، من وجهة نظر أخرى لناقد عالمى متخصص ، أولى جل اهتمامه لفنون الشرق ، هو الناقد الكبير « ريتشارد ايتنجهاوزن » رئيس محافظى فن الشرق الأدنى الجديد فى متحف فرير للفن فى واشنطن ، حيث حلل اللوحة راصداً كل ما تخللها من عناصر :

يلجأ الواسطى إلى « المنظر الشامل » ففى المقامة المنشورة نجد المسافرين « أبازيد » و « الحارث » يلتقيان برجل على مقربة من إحدى القرى ، وإذ ذاك ينشأ نقاش فيما بينهم . وهذا هو المنظر الذى يُرى فى مقدمة التصويرة . ولكن حين نخدع ، ونحن نرى وجهى الجملين المختلفين أو تعبيرهما ، فإن التأثير الحقيقى للصورة إنما يتحقق عن طريق المنظر الشامل للقرية فى الخلفية . ذلك أن كل المبادىء الرئيسية تكون ظاهرة هناك : المسجد بمئذنته ، والسوق المقبب الذى يشاهد فيه الناس أو ينتظرون الزبائن ، وأخيراً ، السور المحصن ذو البوابة الكبيرة فى الناحية اليمنى ـ وتبرز حيوانات الشوارع الشرقية وهى عبارة عن بقرة ، وقطيع من الماعز بعضها يرتوى من بركة ماء أقرب إلى المقدمة ، فى حين توجد على السطوح دجاجة وديك . وقد جمعت هذه كلها فى إطار بين صورة امرأة فى المقدمة (ذات وضعية خاصة) وهى تمسك بمغزل فى ناحية اليمين ، وبين نخلة فى ناحية اليسار . وهذا المنظر لم يعد هيكلا بنائيا جامدا وجاهزا ، مشتقاً من مشاهد مسرحية كلاسيكية أو خيال الظل ، بل هو تصريره لقرية حية بمظاهرها المادية والاجتماعية والاقتصادية أيضا .

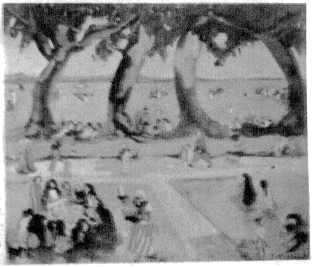
اللوحة ـ كسالف مخطوط مقامات الحريرى ـ تميزها الأنوف المدببة الحادة والقصيرة المفرطحة ، والبقع الحمراء فى الوجنات . وتظهر الملابس فى طرازين مميزين للطيات التى لم تعد تختص بالمنسوجات الناعمة ، وعلى الرغم من التحوير الملحوظ ، فبوسعنا القول أن اللوحة بالإضافة إلى باقى لوحات المقامات أصبحت ذات طراز مميز ومؤثر أيضا ، يعبر عن الأبهة والفخامة ●

معرض الفنان
أدهم وانلى

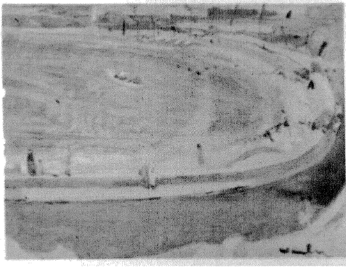
الفنان أدهم وانلى (١٩٠٨ - ١٩٥٩) رائد من رواد الفن التشكيلى المعاصر فى مصر . و « القاهرة » حرصاً منها أن ترسخ قيمة « التلقى الجماعى » للفن ، وإكمالاً لمسيرة البعث والتأصيل التى بدأتها من قبل ، تلقى فى هذا العدد مزيداً من الضوء على أعمال الفنان الراحل الكبير . تميز فن (أدهم وانلى) بالإيقاع الزخرفى ، والتحوير الشكلى ، والإحكام التكوينى ، وقد بدأ متأثراً بالأسلوب الكلاسيكى الغربى ، ثم اتجه إلى « التأثيرية » واهتم بتحليل الضوء إلى ألوانه الأساسية ، واعتمد على قوانين تكامل الألوان المتقابلة .



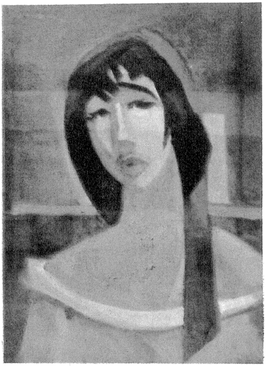
● لوحة وجه باليرينا ●



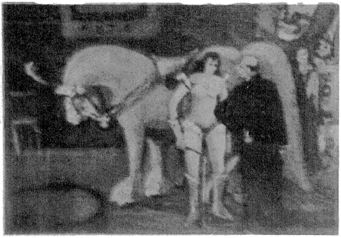
● لوحة شم النسيم ●



● لوحة المكس ●

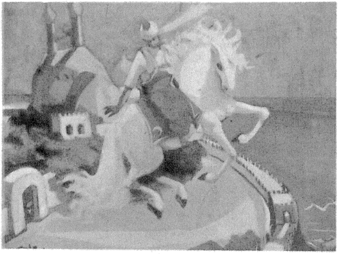


● لوحة فتاة ●

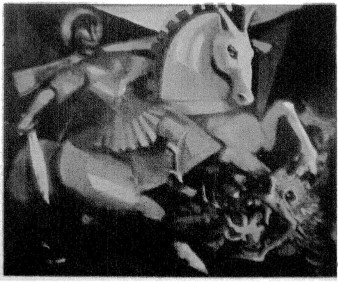


● لوحة السيرك ●

عرض الفنان
أدهم وانلي



● لوحة الحصان المسحور ●



● لوحة سان جورج ●

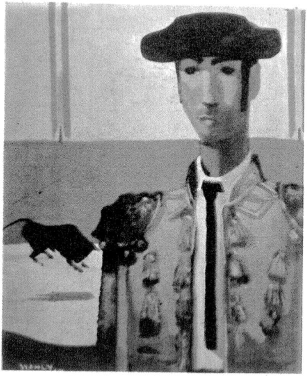


● لوحة القرداتى ●

معرض الفنان
أدهم وانلي



● لوحة المستحمتان ●



● لوحة مصارع الثيران ●



● لوحة الخروج من الجنة ●



● لوحة رقصة تشيكية ●



● لوحة الفتاة ●

فلاسفة أيقظوا العالم

عصبية ابن خلدون

د. مصطفى النشار

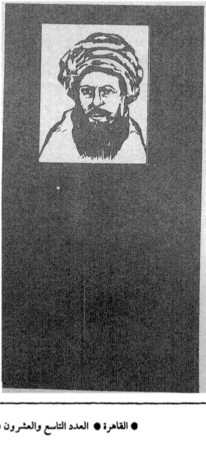
إن العصبية هى محور فلسفة الحكم عند ابن خلدون لأن « الرياسة لا تكون إلا بالغَلَب والغَلَب إنما يكون بالعصبية كما قدمناه ، فلابد فى الرياسة على القوم ، أن تكون من عصبية الرئيس لهم ، أقروا بالإذعان والاتباع » (المقدمة ، ب ٢ ، ف ١٢ ، ص ١٢٠) .

والعصبية هنا ـ كما أكدنا من قبل ـ ليست مجرد القوة المقرونة بالتغلب عن طريق العنف وإنما قوة العصبية تستمد من الترابط بين أفرادها ـ أيا كان نوع هذه الروابط ـ كما تستمد من الأخلاق الحميدة التى يتمتع بها الرئيس ومن يشايعونه ويناصرونه فى رياسته .

وقيام الحكم عند ابن خلدون على العصبية قد قيد مفهوم الحكم عنده ، فلم يلاحظ من أنواعه إلا الملكية لأن « الرياسة على القوم إنما تكون متناقلة فى منبتٍ واحدٍ تعين له الغلب بالعصبية . . والرئاسة لابد وأن تكون موروثة عن مستحقها » (ب ٢ ـ ف ١٢ ـ ص ١٢٠) . ولما كان الحكم وراثياً فى الدولة ومحصوراً فى العصبية الغالبة ؛ فإن المحافظة على قوة العصبية يعنى المحافظة على الحكم فى يد أفرادها يتوارثونه جيلاً بعد جيل .

ومن هنا كان من الضرورى النظر فى أطوار العصبية وإسقاط هذه الأطوار على الدولة ؛ فقوة الدولة من قوة حكومتها ؛ وما يسرى على العصبية من قوانين النمو والفناء يسرى بنفس الصورة على الدولة . ولذلك ربط ابن خلدون بين نظريته فى أطوار العصبية وبين نظريته عن عمر الدولة ، وكلتاهما تقوم على رأى علمى يؤمن به إيماناً راسخاً هو أن الكون والفناء هو طبيعة كل شىء ؛ هو طبيعة كل مكونات العالم المادية بما فيه من عناصر ومعادن ونباتات وإنسان ، وهذه الطبيعة تسرى ـ أيضا ـ على كل الأحوال الإنسانية « فالعلوم تنشأ ثم تَدْرُس وكذا الصنائع وأمثالها . والحسب من العوارض التى تعرض للآدميين ، فهو كائن فاسد لا محالة . وليس يوجد لأحد من أهل الخليقة شرف متصل فى آبائه من لَدُنْ آدم إليه . . ومعنى كل ذلك أن كلَّ شرفٍ وحسب فعدمه سابق عليه ، شأن كل مُحْدَث » (المقدمة ، ب ٢ ، ف ١٥ ، ص ١٢٤) .

وعلى ذلك فإن العصبية شأنها شأن كل شىء تكون ، ثم تبلغ قمة مجدها ، ثم تفنى فى أطوار محددة



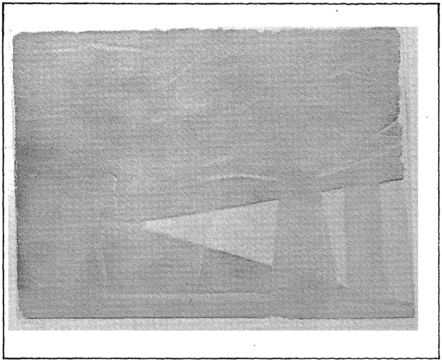
يحددها ابن خلدون بحسه العلمى ، ومتأثرا بالقرآن الكريم وأحاديث الرسول (ص) بأربعة حينما يقول « ثم إن نهايته (يقصد الحسب) فى أربعة آباء ؛ وذلك بأن بانى المجد عالم بما عاناه فى بنائه ، ومحافظ على الخِلال التى هى أسباب كونه وبقائه ، وابنه من بعده مُباشِر لأبيه ، فقد سمع منه ذلك وأخذه عنه إلا أنه مُقصِّر ، فى ذلك تقصير السامع بالشىء عن المعانى له ، ثم إذا جاء الثالث كان حظه الاقتفاء والتقليد خاصةً ، فقصر عن الثانى تقصير المُقلِّدِ عن المجتهد ؛ ثم إذا جاء الرابع قصر عن طريقتهم جملةً وأضاع الخلال الحافظة لبناء مجدهم واحتقرها ، وتوهم أن ذلك البُنيان لم يكن بمُعاناة ولا تكلف ، وإنما هو أمرٌ وجب لهم منذ أول النشأة بمجرد انتسابهم ، وليس بعصابة ولا بخلال لما يرى من التَجِلَّة (الاحترام والتعظيم) بين الناس ، ولا يعلم كيف كان حدوثها ولا سببها ويتوهم أنه النسب فقط فيبرأ بنفسه عن أهل عصبيته . . . فينغصون عليه ويحتقرونه . . » (ب ٢ ـ ف ١٥ ـ ص ١٢٤) .

وليست هذه الأطوار الأربعة للعصبية أطواراً جامدة أو حتمية الحدوث على هذا النحو ، لأن العصبية والملك قد يدوم إذا ما حافظ أهل العصبية على قوتهم وتماسكهم ، وإذا لم يتخل زعيم العصبية عن أهله وظل محافظاً على الخصال الحميدة التى جعلت عصبيته تسود وتحكم . ولكن لأن دوام الحال من المحال فى الأمور البشرية يكون « اشتراط الأربعة فى الأحْسَاب إنما هو فى الغالب . وإلا فقد يَدْثُر البيتُ مِنْ دونَ الأربعة ويتلاشى وينهدم ، وقد يتصل أمرها إلى الخامس أو السادس إلا أنه فى انحطاط وذهاب ، واعتبار الأربعة من قبل الأجيال الأربعة : بانٍ ومباشر له ، ومُقلد ، وهَادم ، وهو أقل ما يمكن » (ب ٢ ـ ف ١٥ ـ ص ١٢٤ ـ ١٢٥) .

وبالطبع فإن ما يصدق على رابطة الدم والنسب يصدق بالقدر نفسه على أى نوع من أنواع العصبية سواء كانت بالمعنى القديم أو الحديث فابن خلدون يربط بين تلك الأطوار للعصبية وبين ما يسميه عمر الدولة ؛ حيث يرى أن الدولة لها أعمار طبيعية كما للأشخاص « والدولة فى الغالب لا تعدو أعمار ثلاثة أجيال ؛ والجيل هو عُمْر شَخْصٍ واحد من العمر الوسط ، فيكون أربعين ، الذى هو انتهاء النمو والنشوء إلى غايته » (ب ٣ ـ ف ١٤ ، ص ١٥٢) . وهو يستشهد هنا بالآية الكريمة « حتى إذا بلغ أشده وبلغ أربعين سنة » (سورة الأحقاف ـ آية ١٥) .

وإذا كان عمر الدولة لا يعدو ثلاثة أجيال ، وكان عمر كل جيل أربعين سنة ، فإن عمر الدولة ككل لا يعدو مائة وعشرين سنة ، وهو لا يعتبر أن هذا العمر تقريباً لأنه يعتقد أن ذلك هو الأجل المحتوم « فإذا جاء أجلهم لا يستأخرون ساعة ولا يستقدمون » (سورة النمل ، آية ٦١ ـ المقدمة ، ب ٣ ، ف ١٤ ، ص ١٥٣) .

وهو يؤكد من خلال تحليلاته العلمية ، حيث « إن الجيل الأول لم يزالوا على خلق البداوة وخشونتها



وتوحشها من شظف العيش والبسالة . . والاشتراك فى المجد ، فلا تزال بذلك سورة العصبية محفوظة فيهم ، فحدهم مُرْهَفٌ وجانبهم مرهوب ، والناس لهم مغلوبون » أما الجيل الثانى فدوره فى الدولة هو تحويلها من « البداوة إلى الحضارة ومن الشظف إلى الترف والخصب ومن الاشتراك فى المجد إلى انفراد الواحد به وكسل الباقين عن السعى فيه ، ومن عز الاستطالة إلى ذل الاستكانة ، فتنكسر سورة العصبية بعض الشىء وتؤنس فيهم المهانة والخضوع » أما حال الدولة فى الجيل الثالث فهو حال يُنذر بفنائها ، لأنهم فى هذا الجيل « ينسون عهد البداوة والخشونة كأن لم تكن ، ويفقدون حلاوة العز والعصبية بما هم فيه من ملكة ، القهر ، ويبلغ فيهم الترف غايته . . . فيصيرون عيالاً على الدولة . . . وتسقط العصبية بالجملة وينسون الحماية والمدافعة . . . حتى يتأذن الله بانقراضها فتذهب الدولة بما حَمَلت » (المقدمة ــ ب ٣ ــ ف ١٤ ــ ص ١٥٣) .

ويستمر ابن خلدون فى تأكيد نظريته ؛ فيقدم لنا ما يسميه « أطوار الدولة » وهى نظرية لا تخرج عن نظريته فى « عمر الدولة » ؛ فكل ماهنالك من فارق هو أنه يرى أن هذه السنوات التى تمر على الدولة خلال ثلاثة أجيال ، يمكن تحليل ما يعتريها من تغيرات تختلف فى حال النشأة والارتقاء عنها فى حال الهرم والتبشير بالفناء وهذه التغيرات المتعاقبة يمكن تقسيمها إلى خمسة أطوار كل منها يمثل حالة من حالات الدولة ، « فالدولة تنتقل ــ إذن ــ فى أطوار مختلفة وحالات متجددة ويكتسب القائمون بها فى كل طور خلقا من أحوال ذلك الطور لا يكون مثله فى الطور الآخر . . وحالات الدولة فى الغالب لا تعدو خمسة أطوار » .

أما الطور الأول فهو « طور الظفر بالبُغْية . . والاستيلاء على المُلْك وانتزاعه من أيدى الدولة السالفة . . . ويكون صاحب الدولة فى هذا الطور أسوة قومه فى اكتساب المجد وجباية المال والمدافعة عن الحوزة والحماية لا ينفرد دونهم بشىء » .

أما الطور الثانى هو « طور الاستبداد » حيث ينفرد المُلْك دون قومه بالحكم ويحاول صنعهم من المساهمة والمشاركة فى أمور الدولة ، ولا يكتفى بذلك ، بل « يكون صاحب الدولة فى هذا الطور معنياً باصطناع الرجال واتخاذ الموالى والصنائع والاستكثار من ذلك لجدع أنوف أهل عصبيته » ، فيحول بينهم وبين الوصول إلى المناصب العليا فى الدولة .

أما الطور الثالث ، فيكون هو « طور الفراغ والدعة لتحصيل ثمرات المُلْك مما تنزع طباع البشر إليه من تحصيل المال وتخليد الآثار وبُعد الصيت » ، ويكون هدف المُلْك فيه هو الاهتمام بكل ما من شأنه أن يخلده بين مواطنيه فيُشيد المبانى الحافلة والمصانع العظيمة والمدن الجديدة المتسعة ، ويستقبل وفود الدول الأخرى ، ويحاول الإنفاق على مواطنيه والتوسع فى ايجاد مصادر الرزق ويبذل جُهده فى تحسين أوضاعهم حتى تظهر مظاهر ذلك فى ملبسهم ومأكلهم وأسلحتهم فيباهى بهم الدول المسالمة ، ويرهب المُعادية .

أما الطور الرابع ، فهو « طور القنوع والمُسالمة ؛ ويكون صاحب الدولة فى هذا قانعاً بما بنى أولوه ، مُقلداً للماضين من سلفه ، فيتبع آثارهم حذو النعل بالنعل . . ويرى أن فى الخروج عن تقليدهم فساد أمره وأنهم أبصرُ بما بنوا من مجده » ، ومسالمة الحاكم فى هذا الطور لجيرانه واجبة فهو يؤثر السلامة فيقلد أسلافه فى كل الشئون الداخلية للدولة ، كما يعقد المعاهدات السلمية مع أعدائه .

أما الطور الخامس والأخير ، فهو « طور الإسراف والتبذير ، ويكون صاحب الدولة فيه مُتلفاً لما جمع أولوه فى سبيل الشهوات والملاذ ، والكرم على بطانته وفى مجالسه . . . فيكون مخرباً لما كان سلفه يؤسسون وهادماً لما كانوا يبنون . وفى هذا الطور تحصل فى الدولة طبيعة الهَرَم ، ويستولى عليها المرض المزمن الذى لا تكاد تخلص منه ولا يكون معه بُرْء إلى أن تنقرض » (المقدمة ؛ ب ٣ ، ف ١٧ ، ص ١٥٧ ــ ١٥٨) .

ويُحسن ابن خلدون إحكام تحليلاته العميقة ونظريته الخصبة ، بالتوقف كثيراً عند تحليل عوامل الفناء التى تسرى فى الدولة شيئا فسيئا فى كافة مظاهر حضارتها وتمدينها ، ولنلاحظ كيف استطاع أن يحصر أسباب تدهور هذه المظاهر حصراً جامعاً ، فيبين العوامل المادية ، اقتصادية كانت أو ناشئة عن إتساع الدولة ، والعوامل التى تنشأ عن طبيعة البشر المجبولة على الصراع والتنازع والأنانية ، والعوامل الأخلاقية التى تبدل أخلاق أهل الدولة والعصبية الحاكمة من حال الخيرية والصلاح إلى حال الفساد والانغماس فى ألوان الترف والللذات . وهو يبدأ تعديد أسباب التدهور من النظر فى الهيئة الحاكمة ؛ فيؤكد ما سبق أن قرره حول العصبية القوية التى استطاعت التغلب على العصبيات الأخرى ومزجها فى عصبيتها ، فتؤلف بين تلك العصبيات وتصيرها عصبية واحدة شاملة ، ولكن الفساد يبدأ حينما تبدأ تلك العصبية الأولى فى الانفراد بالحكم دون أن تتيح فرصة للعصبيات الأخرى للمشاركة والمساهمة فى أمور الدولة ، وذلك لما جُبلت عليه الطبيعة الحيوانية فى البشر من الكبر والأنفة ، وبالإضافة إلى ذلك ، يبدأ الحاكم من تلك العصبية الأولى محاولته هو للانفراد بالحكم دون عصبيته ، « وينفرد به ما استطاع حتى لا يترك لأحد منهم لاناقة ولا جملا ، فينفرد بذلك المجد بكليته ، ويدعهم عن مساهمته . وقد يتم ذلك للأول من ملوك الدولة ، وقد لا يتم إلا للثانى أو للثالث على قدر ممانعه العصبيات وقوتها ، إلا أنه أمر لابد منه فى الدول » (المقدمة ، ب ٣ ــ ف ١٠ ــ ص ١٤٩) .

أما العامل الثانى ، فهو فقدان الأمة قوتها وانغماس أهلها فى الترف والعودة إلى تقليد الأسلاف الذين أخذوا الحكم عنهم ، فيفقدون عنصر جدتهم وقوتهم ، « وذلك أن الأمة إذا تغلبت وملكت ، بأيدى أهل المُلْك قبلها ، كثر رياشها ونعمتها ، فتكثر عوائدهم ويتجاوزون ضرورات العيش وخشونته إلى نوافله ورقته وزينته ويذهبون إلى اتباع من قبلهم فى عوائدهم وأحوالهم ، وتصير لتلك النوافل عوائد ضرورية فى تحصيلها وينزعون مع ذلك إلى رقة الأحوال فى المطاعم والملابس والفُرس والآنية ، ويتفاخرون فى ذلك ويفاخرون فيه غيرهم من الأمم فى أكل الطيب ولبس الأنيق . إلى أن يبلغوا من ذلك الغاية التى للدولة أن تبلغها بحسب قوتها وعوائد مَنْ قبلها » (ب ٣ ــ ف ١١ ــ ص ١٥٠) .

أما العامل الثالث فهو ركون الأمة إلى الدعة والسكون باصطلاح ابن خلدون ، وهو عامل يرتبط بالعاملين السابقين حيث يكون نتيجة طبيعية لهما ؛ « وذلك أن الأمة لا يحصل لها المُلك إلا بالمطالبة ، والمطالبة غايتها الغَلَبُ والملك ، وإذا حصلت الغاية انقضى السعي إليها ، فإذا حصل الملك أقصروا عن المتاعب التى كانوا يتكلفونها فى طلبه ، وآثروا الراحة والسكون والدعة ، ورجعوا إلى تحصيل ثمرات الملك . . فيبنون القصور ويُجرون المياه ويغرسون الرياض ويستمتعون بأحوال الدنيا ويؤثرون الراحة على المتاعب . . ويألفون ذلك ويورثونه مَنْ بعدهم مِنْ أجيالهم ولا يزال ذلك يتزايد فيهم إلى أن يتأذن الله بأمره وهو خير الحاكمين » (المقدمة ، ب ٣ ، ف ١٢ – ص ١٥٠) .

أما العامل الرابع ، فهو العامل الاقتصادى الذى ينشأ عن الاقتصاد الساكن الذى لا تجديد فيه ، ولا إعادة بناء ، « فإذا كثر الترفُ فى الدولة وصار عطاؤهم مقصّراً عن حاجاتهم ونفقاتهم احتاج صاحب الدولة الذى هو السلطان إلى الزيادة فى أعطياتهم حتى يسدّ خَلَلَهم ويزيحَ عللهم والجبايةُ مقدارها معلوم ولا تزيد ولا تنقص ، وإن زادت بما يُستحدث من المكوس ، فيصير مقدارها بعد الزيادة محدوداً » . ولا شك أن النتيجة المنطقية المترتبة على تلك الحالة الاقتصادية الراكدة أن يحاول السلطان اتخاذ إجراءات تمكنه من التقليل من نفقات الدولة ، « فيُنقصُ عدد الحامية . . إلى أن يعود العَسْكرُ إلى أقل الأعداد ، فتضعف الحماية لذلك وتسقط قوة الدولة ويتجاسر عليها من يجاورها من الدول . . ويأذن الله فيها بالفناء الذى كتبه على خليقته » (المقدمة ، ب ٣ – ف ١٣ – ص ١٥١) .

ويؤدى سريان هذه العوامل الأربعة الرئيسية واستفحالها فى الدولة بالطبع إلى النتيجة المحتومة التى يلخصها ابن خلدون بقوله : « إنه إذا استحكمت طبيعة الملك من الانفراد بالمجد وحصول الترف والدعة أقبلت الدولة على الهَرَم » (ب ٣ – ف ١٣ – ص ١٥٠) . « والهرم إذا نزل بالدولة لا يرتفع » .

وأعتقد أنه مع وضعنا فى الاعتبار محدودية البيئة ، ومحدودية المساحة ، ومحدودية الملاحظات والوقائع ، وتلك قد تكون عيوبا شابت نظرة ابن خلدون الفلسفية الشاملة للتاريخ ، فإن هذه العيوب تتضاءل إذا ما دققنا النظر فى الأطر النظرية العامة لنظرية فيلسوفنا دون أن نحصر أنفسنا فى تلك الأمثلة الواقعية التى قدمها ليؤكد صحة نظريته ، فتلك الأمثلة قد يتكافأ فيها ملاحظتنا لعوامل القوة مع ملاحظتنا لعوامل الضعف ، فما نراه فلسفيا عامل ضعف ، قد يراه رجال العلم الوضعى عامل قوة ، والعكس .

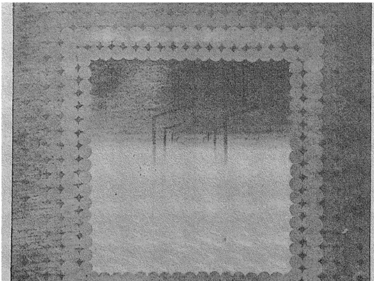
ولذلك ، فلا نغالى حينما نقرر أن نظرية ابن خلدون فى تفسير عوامل نشأة الدولة وعوامل انهيارها ، هى نظرية فلسفية شاملة تصلح لتفسير الحضارات ؛ فذلك المعيار الذى وضعه للتفسير هو معيار شامل يصلح تطبيقه على أى دولة أو حضارة كانت ، وفى أى عصر كانت ؛ فنظرية ابن خلدون فى عمر الدولة تماثل نظرية شبنجلر (١٨٨٠ – ١٩٣٦م) فى عمر الحضارة ؛ فالأخير يرى أن الحضار تولد وتنمو فى تربة بيئة يمكن تحديدها تحديداً دقيقاً ، وأن الحضارة – ككل – كائن حى لها طفولتها وشبابها ونضوجها وشيخوختها ، وأنها تموت عندما تحقق روحها جميع إمكاناتها الباطنية ، وأن الحضارة عندما تحقق هذه الأمور وتستنزف إمكانات روحها فى تجسيد هذه الإنجازات تتخشب وتتحول إلى مدنية ، وأخيرا تتجاوز المدنية إلى الانحلال والفناء ، (أنظر كتاب شبنجلر « تدهور الحضارة الغربية » ، جـ ١ ، جـ ٢ ، الترجمة العربية لأحمد الشيبانى ، منشورات مكتبة الحياة بيروت) .

ولقد لخص ابن خلدون تلك النظرية لشبنجلر فى جملة واحدة يقول فيها « إن المدنية هى نهاية العمران وخروجه إلى الفساد ونهاية الشر والبُعد عن الخير » فالمدنية عند شبنجلر تقابل المدنية ، وهى عند كليهما ؛ تعنى الانتقال من حال الحضارة بكل ما تعنيه من حيوية أخلاقية واقتصادية وسياسية وعلمية إلى الجمود عند مظاهر معنية للترف والفساد والانحلال الخلقى والاقتصادى وقد تنبأ شبنجلر بناء على ذلك بانهيار الحضارة الغربية بالنظر إلى أنها قد تحولت من حضارة فتية إلى دور شيخوختها بما يتمثل فيها من مظاهر المدنية الجامدة ؛ فقد أصبحت المدنية الغربية مدنية تُشيع الاضطراب والقلق فى نفوس أبنائها ، لأن الإنسان فيها أصبح لا يؤمن إلا بالتفسير السببى ولا يفهم التجربة الحية اللاحسية ، كما فقد كل مميزات الدم والقومية والشعور بالتقاليد ، وهو لذلك عقيم ، وعقمه يدل على أنه يمم شطر الموت ، فهو قد فقد الرغبة فى الحياة .

وهذا فيلسوف غربى آخر ، هو البرت اشفيتسر يقدم التصوير نفسه الذى وجدناه عند ابن خلدون واشبنجلر ، فيكتب فى عام ١٩٢٣ فى كتابه « فلسفة الحضارة » – الذى نقله عبد الرحمن بدوى إلى العربية ونشرته المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة – يقول : « إن الحضارة تنشأ حينما يستلهم الناس عزماً واضحاً صادقاً على بلوغ التقدم ويكرسون أنفسهم ، تبعا لذلك ، لخدمة الحياة وخدمة العالم . وفى الأخلاق وحدها نجد الدافع القوى إلى مثل هذا العمل ، فنتجاوز حدود وجودنا . إن شيئاً ذا قيمة لم يتحقق فى هذه الدنيا إلا بالحماسة والتضحية بالنفس » (أنظر ص ٥ – ٦) .

فهو يربط – كابن خلدون – بين القوة والحماسة لدى من يريدون بناء حضارة قوية وبين الأخلاق الحميدة التى يجب أن يتمتعوا بها ، وهو كابن خلدون يرى فى الاغلال الأخلاقى مظهراً قوياً من مظاهر انحلال الحضارة . (انظر الفصل من نفس الكتاب ، ص ٢٠ – ٣٣) .

وبعدُ ، فهذا جانب واحد من عناصر فلسفة ابن خلدون السياسية والتاريخية ، ورغم أن عنصر « العصبية » هو نقطة الارتكاز ، وهو أحد العناصر الأساسية فى فلسفته ، إلا أنه ليس العنصر الوحيد ؛ ففلسفة ابن خلدون خصبة زاخرة ، إذ تمتلىء « المقدمة » بكنوز فلسفية تؤكد أن الفلسفة الإسلامية العربية لم تتوقف عند ابن رشد ، بل نستطيع القول أنه قد توقف عنده تيار تبعيتها للفلسفة اليونانية الغربية ، وانحصارها فى مجال المباحث الميتافيزيقية والمنطقية المختلفة ، وبدأت مع ابن خلدون عصر استقلالها وأصالتها وجدتها . . فهل أن لنا أن نعى هذه الحقيقة ونواصل طريق ابن خلدون فى الإضافة إلى تيار الفكر العالمى بأصالة وعمق كما فعل !!!



كنوز البردى

تنوع لانهائى فى رسائل بردية خاصة

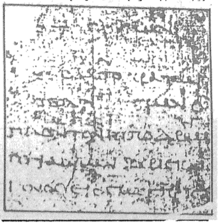
د . أحمد عتمان

لم يعرف العالم الإغريقى الرومانى - فيما عدا « الوقائع اليومية »(Acta Diurna) - الجرائد اليومية ولا الإذاعة المسموعة أو المرئية بالطبع . ومن ثم لعبت الرسائل دورا هاما فى حياة الناس لا يمكن الاستغناء عنه لكى يبقى المتغيب عن موطنه ملما بأخباره وأخبار ذويه وكان هناك اتفاق غير مكتوب بين أهل روما أن يحيط المقيم بها الغائب عنها بالأخبار تباعا . وهكذا يكتب شيشرون إلى صديقه تريبونيوس سائلا إياه بإلحاح أن يكتب له كثيرا ، وأن يواظب على مراسلته على أساس أنه سيفعل الشىء نفسه ، ويكتب شيشرون أيضا إلى أتيكوس قائلا : « لم يمر يوم على وأنا فى أنتيوم إلا وأنا على علم بأمور العاصمة على نحو أفضل وأكثر تفصيلاً من أولئك الذين يعيشون هناك ، والفضل كل الفضل فى ذلك يعود إلى رسائلك التى وضعتنى فى قلب الأشياء ليس فقط فيما يتصل بأخبار المدينة ، وإنما أيضاً فيما يتعلق بالأحداث السياسية الجارية والتى على وشك الوقوع أيضاً » .

وكانت الخطابات الشخصية الهامة تكتب فى أكثر من نسخة لترسل إلى أكثر من صديق فتأخذ بذلك شكل المنشورات أو التقريرات السياسية . ومع أنه لم تعرف فى العالم الإغريقى الرومانى مكاتب رسمية للبريد إلا أن البطالمة قد احتفظوا بخدمة بريدية منتظمة فى مصر . وأقام أوغسطس إدارة للبريد (Cursus Pulelicus) تخدم الإمبراطورية الرومانية ، ولكنها كانت تنقل الرسائل الرسمية فقط . وظل المتراسلون من المواطنين العاديين يعتمدون على الخدم الموثوق بهم كسعاة مراسلة وبعد ما كان النقص فى وجود مثل هؤلاء الخدم يسبب تعطيل المراسلات . كما كان مضمون ما يحمله الخدم من الرسائل عرضة للتسرب بإرادتهم أو رغماً عن أنفهم عندما يكمن لهم أحد من المعادين فى الطريق . ولقد احتاط شيشرون ضد مثل هذه المخاطر بكتابة بعض رسائله بالإغريقية - بدلاً من اللاتينية - أو باللجوء للرسائل الشفوية . ومع ذلك فلم يعرف العالم القديم فكرة تزييف الرسائل .

وتكتسب هذه الرسائل البردية المكتشفة فى رمال مصر أهمية خاصة لأنها فى معظمها تنقل لنا صوت فقراء الفلاحين المصريين أو الإغريق الذين كانوا يمتلكون بضعة أفدنة (arourae) فقط من أرض وادى النيل الخصيب . وأصبح لدينا الآن سجل كامل لدورة حياتهم اليومية بما فيها من كد وكدح ومن وقت الفيضان إلى موسم الحصاد . لدينا الآن صورة شبه متكاملة عن محاصيلهم وبيوتهم المبنية من الطوب الآجر أو القرميد والتى يمكن أن نرى نماذج لها فى كارانيس (كوم أو شيم) ولدينا معلومات وافية عن مشاغلهم العائلية وظروفهم المعيشية من الطعام والشراب والملبس إلى التسلية . وهى حياة فى مجملها لا تختلف كثيراً عن حياة أهل الريف المصرى حتى الخمسينيات من هذا القرن ! .

ومن خلال الرسائل البردية اطلعنا على الحياة الاقتصادية لمصر إبان العصر الإغريقى الرومانى ، فلدينا مكاتبات مديرى الأقاليم والمسئولين عن رعاية السدود والجسور والترع والمصارف التى تنظم عمليات الرى . ولدينا عقود الإيجار والبيع وأوراق بيوت المال وحسابات المنازل . كان هناك مثلاً شخص يدعى زينون عمل ناظراً لإحدى المزارع الضخمة التابعة



لوزير بطليموس الثانى أبوللونيوس . كتب زينون هذا عدة رسائل وتلقى ردوداً عليها واحتفظ بها جميعاً فى سجل عنده وصل إلينا فيما يعرف باسم « برديات زينون » . فألممنا من خلال هذه البرديات على نظام العمل فى المزارع وملابسات الحياة فيها ، ونظام المحاسبة وما إلى ذلك . ولدينا معلومات تفصيلية عن مجرى الحياة اليومية للأقلية البورجوازية الإغريقية فى مصر من خلال رسائلهم الخاصة فيما بينهم .

وتكشف لنا إحدى البرديات التى تعود إلى عام ٤١ م ولأول مرة فى التاريخ - فيما نعلم - أن اليهود فى مصر اشتغلوا بالربى على مستوى واسع فأقرضوا النقود بأرباح باهظة . فلدينا رسالة تقول لقارئها فيما تقول « احذر اليهود » إذ يقترح سارابيون - مرسلها - على هيراكليديس - متلقيها - طريقاً للخلاص من متاعبه المالية وأهم نصيحة يوجهها له هى أن يحذر التعامل مع اليهود أى المرابين ! .

وليس صعباً علينا الآن أن نتعرف على فضائل وأخلاقيات الناس الذين عاشوا إبان القرن الثانى الميلادى مثلاً . ها هو صديق يراسل كاهناً فى تيبتونيس (الحيبه) وهو المتعهد بأموال المعبد فيحذره من زيارة مفتش الحكومة القادم ! ومما لا شك فيه أن هذه المعلومات السرية التى يحصل عليها الكاهن عن طريق هذه الرسالة وفرت له الفرصة لكى يسوى حساباته قبل زيارة المفتش المفاجئة . تقول البردية :

« إنى أكتب إليك الآن على عجل حتى لا تكون قلقا إذ سأحاول أن أخرجك من المأزق . اعلم أن مفتشا مالياً مسئولاً عن المعابد قد حضر (طرفنا) وهو ينوى الذهاب إلى ناحيتك أيضاً . ولكن أرجو ألا تنزعج من ذلك فسأخلصك منه . وإن كان لديك متسع من الوقت ، اكتب قوائم حساباتك وتعالى إلىّ ، لأن الرجل قاس جداً وإن منعك أى شىء ارسلها إلىّ وسوف أنقذك من هذا المأزق لأنه أصبح الآن صديقا لى . وإن واجهت متاعب فيما يخص حساب المصاريف ولا تمتلك نقوداً فى الوقت الحاضر ، اكتب إلى وسوف أخلصك منه الآن كما فعلت ذلك من قبل . إننى أكتب إليك على عجل . . . . »

وإذا أردنا أن نتعرف على الأحوال الصحية لأجدادنا إبان العصر الإغريقى الرومانى فليس ذلك الآن بمنأى عنا . سنفتح رسالة تؤرخ بالقرن الثالث الميلادى كتبتها أم إلى ابنها الذى يدعى هيجيلوخوس فهى قلقة على صحته وتقول :

« لقد ذهبت فى ساعة متأخرة إلى المحارب القديم سيرابيون واستفسرت عن أحوالك أنت وأولادك وما إذا كنتم جميعاً بخير ، فأخبرنى بأنك تعانى من قلق فى قدمك فأصابنى القلق وتألمت لأنك تجد صعوبة فى المشى ، وعندما قلت لسيرابيون : « إننى سأذهب معك » قال لى : « ألا يمنعك عن ذلك شىء آخر أكثر أهمية ؟ » .

اكتب لى فإن كنت مازلت مريضاً فسأحضر ، سأقوم بالرحلة مع أى شخص أجده ولذلك لا تتوانى فى الكتابة

إلى يا بنى لكى تطمئننى على صحتك وأنت تعرف مدى قلق الأم على ابنها . . . أبناؤها هنا يبعثون إليك سلاماتهم وتحياتهم » .

ويرسل ديميتريوس من القرن الرابع الميلادى إلى سيده فلافيانوس رسالة يقول فيها :

« كما حدث فى لحظات (شدة) سابقة فإن عناية السيد الرب وبدرجة أكبر قد أظهرت الآن أيضاً أنها تقف بجانب سيدتى التى شفيت من مرضها الذى كان قد ألم بها . فلنظل للأبد معترفين بفضله ممتنين له أنه أكرمنا واستجاب لتضرعاتنا وحفظ لنا هذه السيدة التى فيها وضعنا كل آمالنا . ولتعذرنى يا سيدى ، إن كنت قد أزعجتك حين كتبت لك عنها الأخبار التى تلقيتها من قبل . لأننى عندما رأيتها فى ألم عظيم كنت فى غاية الانفعال وأرسلت إليك الرسالة الأولى عاقداً الأمل على أنك ستتمكن من الحضور إلينا بطريقة أو بأخرى . وكما يملى عليك الواجب . فما أن بدأت حالتها بالتحسن حتى بادرت بإرسال رسالة أخرى ربما تصل إليك عن طريق إيومزوسينوس لكى أعيد إليك البهجة . وأقسم بسعادتك يا سيدى التى هى موضع همى واهتمامى أنه لو لم يكن أثانا سيوس ابنى نفسه مريضاً لأرسلته إليك مع بلوتارخوس عندما ألم المرض بسيدتى . ولكننى فى حيرة من أمرى ماذا أكتب لك فهى الآن تبدو كما قلت لك ، أكثر تحسناً إلى درجة أنها نهضت من مرقدها مع أنها لا تزال أميل إلى حالة المرض . إننا هنا نريحها (نفسياً) بالقول أننا ننتظر وصولك بين ساعة وأخرى » .

وتمدنا البرديات كذلك بمعلومات قيمة عن وسائل علاج المرض والوصفات الطبية المختلفة . ويبدو أن أمراض العيون بصفة خاصة كانت أكثر شيوعاً فى مصر الإغريقية الرومانية من الأمراض الأخرى ، وهذا هو واقع الحال فى مصر الحديثة أيضاً . ها هو تريفون نساج أوكسيرنخوس يرسل ابنه إلى نساج آخر لكى يتعلم على يديه المهنة لأنه هو نفسه يعانى من اعتام فى عدسة العين بسبب وجود سحابة عليها (Cataract) . وتؤرخ البردية التى حملت إلينا هذه المعلومة الطبية المدهشة بعام ٦٦م . ومنها ــ أيضا ــ يبدو أن هذه العتامة المركزية على إنسان العين هى التى ضمنت لصاحبها الإعفاء من الخدمة العسكرية وهناك بردية أخرى ترجع إلى عام ٧٧م وتفيد بأن خادمة ما كانت فى كامل صحتها إلا أنها كانت مصابة بداء الصرع والجزام . ووصلتنا وصفات طبية على البردى تشمل استخدام السحر لعلاج الصداع والحمى ــ وفى البرديات أيضا ــ نجد أن الثرثرة تعتبر مرضاً يستوجب العلاج الطبى وهناك بردية من القرن الثانى أو الثالث الميلادى يطلب فيها صاحبها من المرسل إليه ؛ أن يشترى له دواءً من نوع جيد وإلا فسيتحمل هو الثمن . ولدينا بردية أخرى تعود أيضاً إلى القرن الثانى أو الثالث الميلادى وفيها نرى طبيباً يطالب بإعفائه من خدمة ما عامة (aleitourgesia) فطلب منه القاضى تقديم شهادة بأنه طبيب ، على أن تكون موثقة ثم استجوبه ليرى ما إذا كان يعرف المادة الكيميائية (المحلول) الذى يستخدم فى التحنيط ●

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شميس

كان قد أقسم ألا يخلع البدلة السوداء والكرافتة السوداء إلا بعد خروج الإنجليز من مصر .

وفى عز الصيف . فى شهر أغسطس كنت تراه واقفا عند الفسقية أمام مبنى مجلس الوزراء بميدان لاظ أوغلى مرتديا ثيابه السوداء وطربوشه ، وأوراقه فى يد والقلم فى يده الأخرى .

عبد الحليم الغمراوى . . كان من الشخصيات الفريدة فى عالم الصحافة لا لأنه كان مندوب الاهرام فى رياسة مجلس الوزراء ، ولكن لأنه كان عبد الحليم الغمراوى عندما كانت الصحافة تعتبر المندوب الصحفى فى مقام رئيس التحرير .

وقال قائل : إن عبد الحليم الغمراوى كان يشتغل فى جريدة اللواء أيام مصطفى كامل ، ثم اشتغل فى الأهرام بعد ذلك ، وبدأت القصص والروايات تنسج حول حياته . حتى أصبح بملابسه السوداء حداداً دائماً على مصر التى تحتلها بريطانيا العظمى . وتذكارا متحركا للاحتجاج الدائم على الاحتلال البريطانى .

هذا الرجل كان يشبه الأسطورة .

عندما عقد مجلس الوزراء جلسة خاصة برياسة إسماعيل صدقى لمناقشة اتفاقية (صدقى ــ بيفن) للجلاء عن مصر ، حضر عبد الحليم الغمراوى اجتماع مجلس الوزراء ، ولكنه لم يجلس على مقعد حول المنضدة الكبيرة المغطاة بالجوخ الأخضر ، التى كان يجلس حولها الوزراء ، ولكنه كان يجلس تحت المنضدة ، ويكتب المناقشات التى دارت فى هذه الجلسة الخطيرة حرفا حرفا فى أوراقه .

كان عبد الحليم الغمراوى يعرف أصوات الوزراء جميعا ، ولم يخطىء فى نسبة قول وزير إلى وزير آخر ، ولم يخطىء فى كتابه أقوالهم جميعا بصدق كامل .

وبعد أنتهاء المناقشة أمر صدقى باشا بفتح باب قاعة الاجتماع ودخول الصحفيين ليدلى إليهم بتصريحاته . . وفى هذه اللحظة خرج عبد الحليم الغمراوى من تحت المنضدة ببدلته السوداء وطربوشه واوراقه وأقلامه . . ووقف أمام رئيس الوزراء إسماعيل صدقى باشا . . وكان معه تسجيل كامل لجلسة مجلس الوزراء .

أدلى صدقى باشا بتصريحاته للصحفيين وانصرفوا ، وبقى عبد الحليم الغمراوى الذى اتفق معه الباشا على نشر ما يجوز نشره ، ومنع ما لا يجوز نشره . . وكانت ضربة صحفية من ضربات الصحفى ذى البدلة السوداء ،

وذات مساء كانت الباخرة (سودان) تشق المياه من أسوان إلى أدندان على حدود السودان . . وكان على ظهرها صحفيون من مختلف الجنسيات يرافقون رئيس جمهورية مصر الأسبق محمد نجيب فى رحلة إلى بلاد النوبة . . وكان بينهم عبد الحليم الغمراوى مندوب جريدة الأهرام .

أطل ضوء القمر على الباخرة التى كانت تتهادى فوق صفحة النيل وأجتمع فوق سطح الباخرة خلق كثيرون ليشاهدوا منظر عجيبا ، فقد كان عبد الحليم الغمراوى جالساً على كرسى ومرتديا جلباباً أبيض شالوه :

هل خرج الانجليز من مصر ؟

فاجابهم قائلا :

كلا . . لماذا تسألون ؟

وقال قائل منهم :

ــ ألست تلبس البياض بعد أن كنت تلبس السواد ؟ . وفى الصباح عاد إلى ارتداء بدلته السوداء وظهر بكامل زيه ولم يخلع عن راسه الطربوش . . وقال رجل من أهل السفينة :

متى تخلع السواد ؟

فأجابه :

ــ بعد أن يخرج الإنجليز من مصر .

لم يعش عبد الحليم الغمراوى حتى يرى بعينيه علم مصر يرتفع فوق منطقة القناة بعد خروج الإنجليز من مصر .

كنا نتمنى أن نراه مرتديا بدلة بيضاء . . وكنا نتمنى أن نقرأ له أول سطر منشور عن اتفاقية الجلاء . . ولكنه مضى . . وترك لنا الأمنيات ●

قصة مترجمة

الآلة الطائرة

للقصصي الأمريكي راي براد بيري

ترجمة حسن حسين شكري

في سنة ٤٠٠ ميلادية ، ثبت الإمبراطورّ يوان أركان عرشه قرب سور الصين العظيم ، وازدهرت ربوع مملكته ، وأينعت ثمارها . غير أن رعيته لم تشعر بسعادة غامرة أو حزن شديد في زمن السلم .

وفي صباح اليوم الأول من الأسبوع الأول من الشهر الثاني من السنة الجديدة ، جلس الإمبراطور يحتسي قدحاً من الشاي ، ومروحته في يده ، يدفع بها النسيمات الحارة ؛ وإذا بخادمه الخاص ، يأتي مهرولاً فوق القرميد القرمزي الذي يغطي ممرات البستان ، صائحاً ، « معجزة ، يامولاي ، معجزة ! » .

« النسيم عليل هذا الصباح » .

« لاأقصد هذا ، ياصاحب الجلالة » ، وانحنى بسرعة .

« الشاي لذيذ المذاق في فمي ، وهذي معجزة حقاً » .

« الأمر ليس كذلك ، يامولاي » .

« إذن ، دعني أفكر ، لابد أن الشمس أشرقت ، وطالعنا يوم جديد ، أو البحر هادىء صاف ، وهذي أعظم المعجزات » .

« رجل طائر في السماء ، ياصاحب الجلالة ! »

« ماذا تقول ؟ » ، وأوقف الإمبراطور مروحته .

« رأيته بعيني رأسي ، يطير بأجنحة ، سمعته يناديني ، نظرت إلى السماء ، وجدت تنيناً في فمه رجل ، تنيناً من الورق وأعواد الخيزران ، لونه كالشمس والعشب » .

« نحن في ساعة باكرة ، أظنك استيقظت من حلم غريب ، اجلس ، خذ قدحاً من الشاي ، لابد أن أمراً اختلط عليك ؛ لو كان ما رأيته رجلاً طائراً ، فلنفكر مليا ، حتى استعد لمشاهدة هذا المنظر » . وشربا الشاي .

« أسرع يامولاي ، وإلا ذهب الرجل » ، نهض الإمبراطور متأملاً . « هيا أرني ما رأيت » . انتقلا إلى بستان آخر ، عبرا المراعي الخضراء ، فوق قنيطرة تقوم على تل مطوق بالأحراش « هاهو ، ياصاحب الجلالة ! » . نظر الإمبراطور إلى السماء . كان ثمة رجل يقهقه ، لكن صوته لايسمع جليا ، مكتسياً بورق براق ، متخذاً من أعواد الخيزران أجنحة وذيلاً جميلاً أصفر اللون ، ظل يعلو ويعلو في فضاء السموات كأكبر طائر في عالم الطيور ، كان أشبه بتنين جديد بأرض الوحوش المجنحة القديمة .

ناداهما الرجل من عل ، « إني أطير ، إني أطير ! »

لوح له الخادم بيديه ، « حسن ، حسن ! » .

لم يتحرك الإمبراطور يوان ؛ بل نظر إلى سور الصين العظيم الذي اتخذ شكله في هذه اللحظة من أقصى ضبابة بالتلال الخضراء ، ذلك الثعبان الحجري البديع الذي يتلوى من آلام العظمة حول أرض الصين المترامية الأطراف ، هو الذي حمى البلاد أزماناً لاتحصى من أعداء الحدود ، وحفظ لها السلام سنيناً لاتعد . رأى الإمبراطور المدينة تحتضن النهر والتلال والطرقات ، وقد بدأت تستيقظ . سأل خادمه : « هل رأى إنسان آخر هذا الرجل الطائر ؟ »

« أنا وحدي » ، وابتسم للسماء ، ملوِّحا بيديه .

راقب الإمبراطور السماء برهة ، قال لخادمه : « مُره ، ينزل إلىَّ » .

« انزل ، انزل ! ، الإمبراطور يريد أن يراك » ، صاح الخادم ، وكفاه حول فمه .

فتش الإمبراطور جميع الجهات ، والرجل مازال محلقاً مع ريح الصباح ، وجد مزارعاً في حقله ، يتطلع إلى السماء في هذه الساعة الباكرة ، عرف مكانه .

هبط الرجل الطائر ، تزفه خشخشة الورق ، وصرصرة أعواد الخيزران .

تقدم إلى الإمبراطور مختالاً ، وهو داخل الجهاز ، حياه آخر الأمر .

« ماذا صنعت ؟ »

« طرت في السماء ! » .

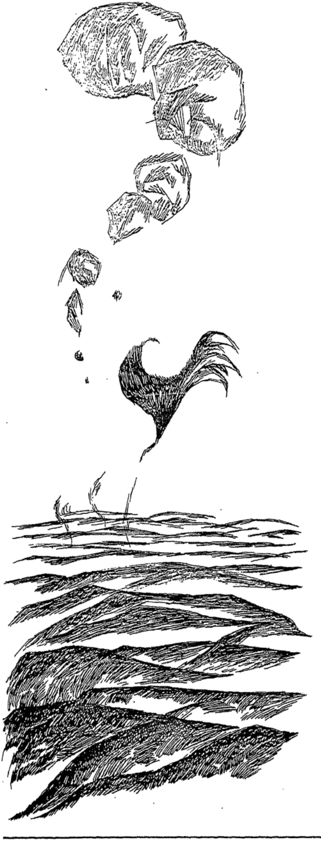
« ماذا صنعت ؟ »

« لقد أخبرتك من فوري ، ياصاحب الجلالة ! »

« لم تخبرني بشيء قط » . ومدَّ الإمبراطور يده ليلمس ورقة جميلة من جسم الجهاز الذي يشبه الطائر . فاحت رائحة الجهاز مع ريح الصباح الباردة .

« أليس جميلاً ؟ ، يامولاي » .

« آية في الجمال » .

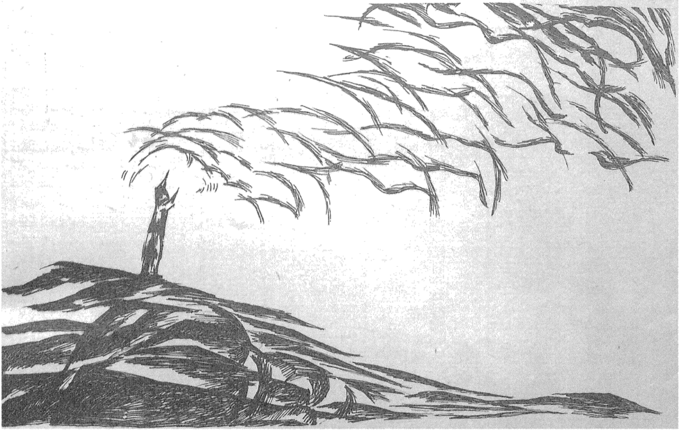


« إنه الجهاز الوحيد فى العالم كله ! » ، وابتسم الرجل ، « إننى مخترعه » .
« أهو الجهاز الوحيد فى العالم ؟ »
« أقسم لك ، إنه الوحيد ! »
« من غيرك يعرف شيئاً عن هذا الجهاز ؟ »
« لاأحد ، حتى زوجتى ، حسبتنى مجنوناً بفعل الشمس ، ظنت أننى صنعت طائرة ورقية كالتى يلعب بها الأطفال . قمت فى جنح الليل ، ذهبت إلى جرف شاهق ، وحين هبت نسمات الصبح ، وبزغت الشمس ، استجمعت شجاعتى ، وقفزت من فوق الجرف ، طرت فى جو السماء ! زوجتى لاتعلم شيئاً ألبته » .
« من حسن حظها » ، وأمره الإمبراطور أن يتبعه .
قفلوا عائدين إلى القصر الإمبراطورى ، والشمس تزداد إشراقا ، وروائح الأعشاب تنعش النفوس .
دخلوا بستاناً يضارع الفردوس جمالاً ، لم يفه أحد بكلمة .
صفق الإمبراطور ، منادياً « أيها الحراس » !
جاء الحراس مسرعين .
« امسكوا هذا الرجل » .
أمسك الحراس الطيار .
« آتونى بالسياف » .
« ما هذا ، ياصاحب الجلالة ؟ » ، صرخ الطيار فزعاً ، « ماذا فعلت ؟ » .
أجهش بالبكاء ، حتى خشخش الجهاز الورقى .
« اخترع هذا الرجل آلة يطير بها فى السماء ، وما زال يتساءل ماذا أفعل ؟ ، إنه لايعرف نفسه ، عليه أن يخترع وحسب ، دون أن يدرك ما سيفعله هذا الجهاز الذى اخترعه » .

تقدم السياف ، وبيده فأس فضية حادة ، استعد بذراعيه ذات العضلات الضخمة ، وعلى وجهه قناع ناصع البياض . أمره الإمبراطور بالانتظار . . . . وإتجه إلى منضدة فوقها آلة اخترعها بنفسه . أخرج من السلسلة المعلقة فى عنقه مفتاحاً ذهبياً صغيراً ، ركبه فى الآلة الدقيقة ، لفّه عدة مرات ، بدأت الآلة فى الدوران ، كانت بستاناً من المعدن المرصع بأنفس الجواهر . دبّت فيه الحركة ، فإذا بأطيار تغنى فوق أفنان زبرجدية ، وبذؤيبات تمرح فى غابات منمنمة ، وبأناس دقاق الأجسام تنتقل من الشمس إلى الظل ، وتحرك مراوح ضئيلة ، وتنصت لتغريد عصافير من الزمرد ، ثم تقف قرب نافورات رنانة .

التفت الإمبراطور نحو الطيار ، وسأله « أليست هذه آلة بديعة ؟، لو سألتنى ، ماذا صنعت ؟ قلت لك من فورى : لقد جعلت الأطيار تغنى ، والغابات ملأى بالحفيف ، وأناساً تروح وتغدو بين الأشجار ، وتستمتع بالظلال وغناء الأطيار . هذا ما صنعته أنا » .

ركع الطيار متوسلاً ، وقد غمر الدمع وجهه . . . . « لقد صنعت شيئاً مماثلاً ، وجدت فيه الجمال الذى أبحث عنه ، ارتقيت متن الريح ، أطللت على كل المنازل والبساتين الفافية ، شممت نسيم البحر ، رأيته من مكانى السامق جاثماً خلف التلال ، حلقت فى جو السماء مثل أى طائر . ليس بوسعى ، ياصاحب الجلالة ، أن أصف لك ما أحسست به من جمال فى أعالى السماء ، تعبث بى الريح كأنى ريشة عصفور ، ما أروع أريج السماء وقت البكور ! وأروع من كل هذا ، شعورى بالانطلاق والتحرر ! أثمة شىء أجمل من ذلك ، أيها الإمبراطور العظيم ؟ »



أجابه الإمبراطور بصوت حزين ، « أعرف هذا حقاً ، قلبي كان يخفق معك في جو السماء ، وعجبت : بما يشبه الإنسان هذا التحليق ، أو كيف يحسه ؟ كيف تظهر المستنقعات النائية إزاء هذا الارتفاع الشاهق ؟ كيف تبدو قصوري وخدمي ؟ أمثل النمل ؟ ماذا جعل المدن القاصية ، لم تستيقظ بعد ؟ »

« الصفح ، يامولاى . . . . » .

وتنهد الإمبراطور « ثمة أوقات يفرض الحزن فيها نفسه على الإنسان ، حين لايجد مناصاً من فقده لقدر من الجمال ، ليحتفظ بما يملكه منه بالفعل . لست أخافك أنت ، لستُ أخاف نفسى ، بل أخاف رجلاً آخر » .

« أى رجل تخافه ؟ ، ياصاحب الجلالة » .

« لقد رآك رجل آخر ، ولربما يصنع آلة من الورق البراق وأعواد الخيزران كهذه الآلة . من يدرى ، إن ذلك الرجل قد يكون كئيب الوجه ، خبيث القلب ، ويقضى على جمال العالم كله . إنى أخاف ذلك الرجل » .

« دعك من هذه الهواجس . . . . ، ياصاحب الجلالة » .

« من يدرى ، أنه لن يطير ذات يوم بجهاز مثل هذا ، ويلقى على سور الصين العظيم أحجاراً ضخمة ! »

لم يعلق أحد ، لم تسمع همسة .

« أقطع رأسه » .

هوى السياف بفأسه الفضية على عنق الطيار . . . .

« احرقوا هذه الآلة ، ضعوا رمادها فوق جثة مخترعها ، ادفنوهما معاً » .

لم يتردد الحراس في تنفيذ الأمر .

انتحى الإمبراطور جانباً ، وقال لخادمه الخاص : « امسك عليك لسانك ، كل ما حدث كان حلماً ، اذهب إلى المزارع الذى رأى الرجل الطائر ، وأخبره بذلك . إذا شاعت كلمة فى مملكتى . . . . . ، سأقطع رأسيكما من فورى » .

« عهدتك رحيما ، يامولاى . . . . » .

« لا شأن للرحمة بهذا الأمر » . ووقف بيوان ، خلف البستان ، يراقب حراسه ، وهم يحرقون الآلة البديعة ، ودخان أسود يتصاعد إلى السماء . شعر بارتباك شديد ، انتابه شىء من الخوف . وحفر الحراس حفيرة يوارون فيها الرماد .

تمتم الإمبراطور : « كم تساوى حياة إنسان واحد إزاء الحفاظ على حياة الملايين ؟ ، إن عزائى فى هذه الحكمة » . وأخرج المفتاح الذهبى من السلسلة المعلقة فى عنقه . وأدار البستان مرة أخرى . ثم نظر إلى السور العظيم المحيط بأرض الصين ، وإلى المدينة المسالمة وهى تحتضن الحقول الخضراء والأنهار وجداول الماء .

دبت الحركة فى البستان المعدنى ، دوى أزيز جهازه الخفى ، مشت أناس دقاق الأجسام ، وذؤيبات ذات أوبار جميلة فى غابات رقشت بقبع الشمس بعض نواحيها ، انطلقت من أفنان الشجيرات مقاطع أغنية عظيمة ، وتطايرت ألوان زرقاء ، وصفراء ، تبهر الأبصار ، بسماء هذا البستان المنمنم .

أغمض الأمبراطور عينيه ، مردداً : « انظروا إلى الطيور ، انظروا إلى الطيور ●

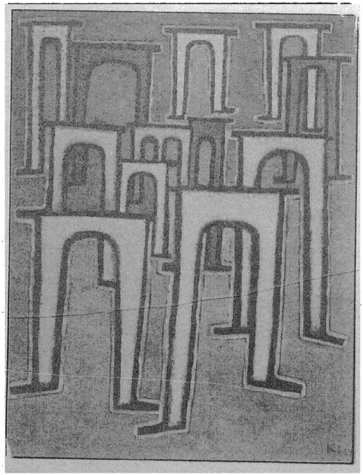
لوحة وقصيدة

اللوحة للفنان پاول كليه (١٨٧٩ - ١٩٤٠) ، رسمها سنة ١٩٣٧ وتوجد الآن فى متحف الفن فى مدينة هامبورج ! يمتاز « كليه » فى رسومه وكتاباته ومذكراته الأدبية بالخيال المتحرر وراء حدود المنطق والمعقول ، وبرؤيته الكونية الصافية التى تشرك الكائنات فى « سيرك فلسفى » يديره الحزن والحلم والسخرية . قام بالتدريس فى «الباوهاوس » المشهور فى مدينتى ڤيمار وديسَّاو (من سنة ١٩٢٠ إلى سنة ١٩٣٠) وكان قد انضم قبلها إلى جماعة « الفارس الأزرق » التعبيرية المشهورة التى أسسها كاندينسكى سنة ١٩١١ ، ولذلك امتزج التجريد والتعبير فى فنه بالبراءة والعمق والدعابة التى تذرف الدموع . . .

أما الشاعر « كريس تانسْبرج » فقد ولدَ طفلاً لقيطاً فى ولاية شڤيز السويسرية سنة ١٩٤٣ ، وتقلّب بين أعمال وحرف مختلفة فكان قاطع أخشاب ومزارعاً وصبى حلاق وصحفيا وواعظاً ومعلم رياضة بدنية وبائعاً وقاطع أحجار وأمين مكتبة . . . ، وأتاحت له هذه الأعمال فرصة التشرد والتجوال فى مختلف البلاد والآفاق والمتاحف ، فكان من أغزر الشعراء المعاصرين إنتاجاً للقصيدة المسْتَلهمة من كنوز الفن القديم والحديث . وقصيدته هذه عن ثورة الجسْد تستوحى رسم « كليه » كما تستوحى قصيدة قصصية من شعر « جوته » هى قصيدة « الناقوس المتحول » عن طفل يهرب أيام الآحاد من الكنيسة إلى الحقول فتحذره أمه من ناقوسها الرنَّان الذى سيأتى بنفسه ويأخذه معه ، ويتصور الطفل المرعوب أن الناقوس يتجه نحوه مترنحاً ويوشك أن يسحقه فيسرع عَبْر الربى والحقول إلى دخول الكنيسة بحيث تصبح زيارته لها بعد ذلك عادة فى نفسه . . والقصيدة التى سنقرأها الآن تكرر بعض أبيات « جوته » بنصها :

ثورة الجسْر

د. عبد الغفار مكاوى



كان هنالك شعب ، لم يُرد أبداً
أن يحيا فى علاقة طيبة مع جيرانه ،
على الرغم من أن الجسْر ظلَّ يصرخ دائماً :
أريد أن أنقلكم للشاطىء الآخر .

الرسام تكلم وقال : الجسْر يصرخ ،
وبهذا صدر لك الأمر ،
وإذا لم تكن على استعداد للذهاب ،
فسوف يأتى ويأخذك معه ,

الشعب تفكر وقال :
الجسْر يشتتنى عن أهدافى .
سأبقى منطوياً على نفسى
وأستطيع أن ألعب اللعبة وحدى .

الجسْر الجسْر لم يعد يصرخ ،
والرسام نفض يديه .

لكن يا للرعب الذى حلَّ بعد ذلك !
لقد أقبل الجسْر يترنح

يترنح بسرعة لا يصدقها أحد ،
أقبل قطعاً متناثرة ،
وأخذ يقترب كما فى الحلم
كأنه جسور كثيرة كثيرة .

الشعب المفزوع يريد أخيراً
أن يذهب لجيرانه فوق الجسور .
لكن الأمر الآن فى حكم المسْتحيل
فالجسْر تفتت قطعاً صغيرة . . ●

قضية الثقافة والفن ودورهما فى المجتمع

د. صالح رضا

باديء ذى بدء لا بد من تحديد « ما هية الفن والثقافة » أولا وقبل البدء فى طرح القضايا بالشكل الفلسفى المعقد ، والذى يبعد عن مدركات ومفاهيم أكثر الناس .

فقضية الفن والثقافة ــ هى قضية عامة بالدرجة الأولى ، ولا تخص الفنان والمثقف فقط ، ولكنها تخص « المتلقى » لهذه الفنون والثقافات أيضاً ، وكثيرا ما تغاضينا عن وجود المتلقى واستبعدنا فيه عدم قدرته على استيعاب مستوى الفن والثقافة العالية ــ وبذلك قد أخطأنا فى تقسيم ماهية الفن والثقافة ــ عن فنون ذات مستوى عال وفنون وثقافة ذات مستوى منخفض .

هذا الخلط العجيب الذى ارتسمناه فى الكثير من خطانا نتيجة للهبوط الثقافى الخارجى الذى حدد وجود الطبقية الفنية فى تقسيم الطبقات الاجتماعية ــ وبالمقارنة البسيطة بين فن وثقافة الشعوب وبين فن وثقافة الطبقة المختارة ــ سوف لا نرى فارقاً كبيرا بين هذا وذاك إلا مستوى الارتقاء فى الأداء أو فى طريقة التقنية الفنية إلى حد ما ، والتى لا نعتبرها أساسا هاما فى بناء العمل الثقافى أو الفنى إذا نظرنا إلى الفن بالنظرة الفاحصة . وهو السؤال نفسه ، الذى نطرحه فى حالة تقييم أعمال الفنان الموسيقار الوطنى سيد درويش والفنان العظيم « بيتهوفن » .

لا شك أننا سوف نتزعج من طرح القضية بهذين المثالين ، وأنه سوف يزعج البعض منا من تلقى ثقافة غربية والجانب الآخر الذى تلقى ثقافة شرقية ، ولكن تظل القضية معلقة على مقدرات المناقشات الفلسفية ــ وسوف ندخل فى إطار المناقشات البيزنطية لكى يقدم كل منا المبررات ، ولكن سوف تبقى حقيقة واحدة : أن الحد الفاصل فى القضية هو أن فن « بيتهوفن » فن قائم وفن « سيد درويش » قائم ، لأن المتلقى هو أساس القضية وعندما يغيب المتلقى لهذه الفنون والثقافات تصبح القضية قضية معملية داخل إطار التجربة والبحث .

إن ثقافة وفنا غير واعيين بقضية الشعوب سوف يجعلانها قضية زائلة لا وجود لها مهما برعت وظيفة الأداء الثقافى العالى أو الفنى ، فكثيرا ما تغاضينا عن قضية « الصراع الإنسانى » أو العمق الدرامى فى العمل الفنى ولا أحدد هنا أو أقر قضية الإنسان بالمفهوم الإدعائى أو الإعلامى السطحى لمفهوم الثقافة والفن ، ولا بالشكل الذى يرتضيه التفكير الساذج البعيد عن مفهوم الفن والثقافة بشكليها الحقيقى ، ولا أخص تفكيره الخاص ورؤيته المحدودة فقط أو من لا يملكون قدرة الوعى فى إدراك الفن والثقافة بشكليها الشامل ، ولكن من حيث قضية الفن كبناء أساسى فى هذا المجتمع ، وإقرار الفن والثقافة كمهنة أساسية مثل جميع المهن الأخرى بما لها من وجود احتياجى وأساسى فى نظام البنية الاجتماعية وقوالب الأنظمة الاجتماعية المتغيرة فلا بد من تواجد هذه المهنة طبقاً لخصائصها الحيوية مثل جميع المهن الأخرى . . وقديما عرف أن الفن والثقافة مهنة أساسية ويدخلان فى إطار « نظام السلعة » بمفهوم نظام السلعة المتبادلة بين صانعها ومستهلكها ــ والتى تدخل فى إطار السلعة غير الاستهلاكية أو السلعة غير الزائلة بما تحمله من خاصية الوجدان ومشاعر الإنسان العظيمة ــ فقد احتفظت مهنة الفن بالشعور الإنسانى على مدى التاريخ البشرى منذ الخليقة إلى يومنا هذا . ولكن لكى تكون هذه المهنة من أبرز مهن الإنسان ، لأن الفن والثقافة يرسمان خطا الإنسان إلى الأمام والتقدم ــ مثل ما حملت مهنة الطب وصناعته صفة المهنة التى تحمى جسد الإنسان من مرضه ــ حمت الثقافة والفن عقل الإنسان من الزوال على الكرة الأرضية ، وتركت له الخيار فى غزو الفضاء وثقب الأرض لكى يخرج ما فى جوفها من أجل سعادة ورفاهية الإنسان .

فقضية الثقافة والفن تتقارب ــ إلى حد ما ــ مع قضية العلم فى القرن العشرين ــ العلم يحلل المادة ويعيد تركيبها ومشتقاتها ، والفن والثقافة يعيدان ترتيب وتنظيم وجدانيات الإنسان ويرسمان له مستقبله ومصيره ، هذا الأمر الخطير الذى أصبح ملحا لنا لكى ندركه ــ إنه لم تعد الثقافة والفن من أمور الزينة الجمالية التى يتحلى بها الإنسان ، وليس هذا الزخرف المنمق الذى يعتلى صدورنا ، لكى نتباهى به الآخرين ، ولكن تركيبة الفن والثقافة هى البنية الثابتة فى بناء الإنسان ، فهى مهنة « صناعة الإنسان » .

وقبل أن تأتى الفلسفات بمعطياتها المركبة ــ واستقراء علوم المنطق والتحليل النفسى ونشأة علوم التخصصات الدقيقة ــ وتحديد ما كينزمات الإبداع فى جميع المجالات ــ وقبل كل هذه العلوم والمعارف المستفيضة ، كان الإنسان يصنع ثقافته وفنه بدون كل هذه المدركات المعقدة والمغالية فى تجسيم الألفاظ ،



حيث أصبحت الثقافة والفن شيئا بعيدا عن الإنسان ، وقبل كل هذه المعارف كان الإنسان يصنع فنا عظيما ، وبدون كل هذه المدركات العالية فى تقنين المستوى الفنى والثقافى ، لقد كان الفن جزءاً لا يتجزأ من حياة الإنسان ، لم يكن زينة أو رداء يرتديه الإنسان ساعة الحاجة فقط ، وليست هى هذه الثقافة الموضوعية على رفوف الانتظار .

لقد ساعد الفن والثقافة الإنسان فى حياته منذ الخليقة إلى يومنا هذا ، ولا نعلم لماذا هذا التعقيد الذى ساد فى مجتمعنا الثقافى ، وجعل البعض منا يعتقد أن قضية الفن والفنان والمثقف أسطورة كبيرة مغالين فى التكبير بالألفاظ عن الفنان الكبير والفنان الصغير ـ ولم يعرف الفن كبيرا أو صغيرا ـ علما بأن الثقافة والفن هما أبسط شيئين فى حياة الإنسان مثل جميع الأشياء والمهن الأخرى ، وأن النظرة إلى الفن كمهنة مستعلية عن الإنسان أمر خطير يصيب الشعوب غير المدركة لنظام الاستعلاء وجعل الفن شيئا آخر غير وظيفته الحقيقية ، فإلى متى نظل نحجل من أن الثقافة والفن مهنة مثل المهن الأخرى لها مقوماتها ووجودها فى حياة الإنسان .

لقد أدركت البشرية فى مسيرتها ـ وفى علومها الحديثة ـ أن كثيرا من الحضارات السابقة قد أقامت صروحا ضخمة من الفكر الإنسانى ، وكانت الثقافة والفن لهما دورهما الريادى وبدون وضع قانون « الوضعية المسبقة » لأى مدرك لمفهوم الفن أو الثقافة .

ولذلك فقد غاب عنا الكثير من الإنطلاقة الداخلية لمدركات الإنسان التى تعيش فى جوفه بصفته كائنا طبيعيا ناطقا يحمل صفة الإبداع عن بقية الكائنات الأخرى ، وتلك الصفة هى التى تحمل وزر المسئولية الإنسانية فى مجال « الإبداع » فى جميع مجالاته ، والحضارة الإنسانية هى أولا إفراز إبداعى لقدرة الإنسان فى طريقة حياته اليومية والعادية وبدون منمقات إرثية .

ولذلك سايرت الثقافة والفن مفهوم ومدارك الإنسان لأنها منه وله ، وإذا خرج مفهوم أو « ماهية الفن » عن دوره الطبيعى الذى أنشىء من أجله ، فتخرج الثقافة والفن عن إطار حقيقته التى عرفها الإنسان فى كل عصوره السابقة واللاحقة .

فالمعنى الحقيقى للفن أنه إفراز اجتماعى لرغبات الإنسان من أجل تطوره وتقدمه وسلوكه العام ـ وقد تتفاوت النسبة القياسية لمقدار الجمال فى العمل الفنى أو الثقافى ـ طبقا للقواعد المرسومة والمخططة فى ذهن الإنسان نظرا لتفاوت القدرة الإبداعية فى الإنسان ـ ولكن تبقى حقيقة ثابتة ، هى أن الفن والثقافة هو « الإبداع الأساسى فى نشاطه اليومى ، وهو أخصب فترة يمر بها الإنسان ، وبدون إقرار والتأكيد على « القيمة الإبداعية » سواء فى مجال الفن والثقافة أو النشاط العادى للإنسان ـ تخرج هذه القيمة عن دورها الحقيقى لمفهوم « ماهية الفن والثقافة » .

فالفن والثقافة هما بالدرجة الأولى حرفة « الإبداع » فى حياة الإنسان وهى صادرة منه وله ●

جارودى وحكمة العبادات فى الإسلام

د. عبد القادر محمود

تذكرت من خلال مطالعاتى لروائع «جارودى» الإسلامية ، أن أفكاره قد تطورت فى مراحلها المختلفة ، حتى بلغت ذروتها فى صورة إشراقية ، ذكرتنى بقول «برحسون» : «إن المجال الصوفى هو ذروة الفكر الفلسفى عند كثير من أعلام الفكر والفن» ، وهى قضية تحتاج إلى مناقشة ؛ أرجو أن أثيرها قريبا على صفحات مجلة القاهرة .

وتذكرت مع إشراقية «جارودى» فى سياحاته الرائعة ، مع فريد الدين العطار وجلال الدين الرومى ، ومحى الدين بن عربى ، تأملاته وهو يتحدث عن حكمة العبادات فى الإسلام ، كما تذكرت معه الغزالى ، فى استفاضاته عن روحانية العبادات وهو يقول فيما يقول ، إن الصلاة حضور مع الله ؛ أو معاينة لله وإن الصوم تحرير وتطهير للروح من قيود المادة وغرائز الجسد ، وإن الزكاة تحرر من عبودية المال ، وإن الحج هجرة إلى الله . ومن نصوص الإمام الغزالى التى يمكن أن نسوق بعض نصوصها ، على سبيل المثال ، أنه «ليس المقصود من وضع الجبهة على الأرض فى سجود الصلاة ، هو وضع الجبهة على الأرض ، بل خضوع القلب ، وعدم الخضوع لغير الله» ، «وليس المقصود من الزكاة مثلا إزالة الملك ، بل إزالة رذيلة البخل ، وهو قطع علاقة القلب من المال» «وليس المقصود من التضحية لحومها ولادماؤها ، ولكن استشعار القلب للتقوى بتعظيم شعائر الله تعالى» وفى تعبير رائع للغزالى يصف حضور القلب بأنه (روح العبادة ، وأن أقل ما يبقى به رمق الروح هو هذا الحضور . . » .

هذا ، وباختصار شديد ، ما ذكره الغزالى حين خلع على العبادات روحا إشراقية صوفية ؛ فماذا قال جارودى فى هذا المجال الوضىء ؟

عن الصلاة يقول جارودى : إنها المشاركة الواعية من الإنسان أو من الكائنات جميعا . هذا التسبيح الذى يربط كل مخلوق بخالقه . ثم إن الصلاة التى يتجه فيها المسلمون شطر مكة المكرمة ، إلى اتجاه الكعبة ، بدوائر متحدة المركز ، هذه الصلاة بهذا الاتجاه أو هذا النهج ، تؤكد معنى الوحدة الشاملة مع وحدانية الخالق الأعظم .

عن الصوم يقول جارودى : إنه إيقاف طوعىّ لإيقاع الحياة وتوكيد لحرية الإنسان ، بالنسبة لرغبات ونزوات نفسه ، إنه أيضا تذكير بوجود من هو جائع أو محتاج لانتزاعه من غائلة الموت والبؤس والحاجة .

عن الزكاة يقول فيما يقول : إنها أسمى أنواع العدالة الاجتماعية وهى ليست تَسَوُّلاً على الإطلاق ، إنما هى حق للسائل والمحروم والمحتاج وهى ضريبة إلزامّية إنسانية تجعل تضامن المسلمين فعلاً إجتماعيا . ثم أنها مدرسة تربوية ، تقضى على البخل ، وتمحو رذيلة الأنانية وتطهّر المسلم من عبودية المال ، وتذكر الإنسان كلّ إنسان ، بأنه عضو فى المجتمع الكبير ، شأنه شأن أعضاء الجسد سواء بسواء لا يحيا عضو فى الجسد بمفرده ولا لذاته وحده وإنما يحيا للجميع .

أما الحج إلى بيت الله الحرام ، فهو لا يُجسِّد الحقيقة العالمية للأمة الإسلامية فحسب . بل إنه يُحى فى داخل كل حاجّ ، الرحلة الداخلية نحو مركز ذاته ، ليعرف نفسه ويعرف ويرى ربه .

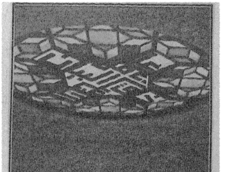
ويرى جارودى فى فلسفة العبادات أنها ترمى أو تسعى إلى تحقيق كلمة التوحيد وتوكيد الحرية والمسئولية معا . فإن من معانى الإسلام هو الاستسلام والخضوع لله ، لإرادة الله . وعلى هذا المفهوم يرى جارودى فى فهمه الواعى للإسلام أن كل ما فى الوجود مستسلم لأمر الله فالأشجار فى نموها ، والحيوانات والكائنات فى توالدها ، والكواكب فى إنارتها للأكوان . . كلها مسلمة لله خاضعة لقوانين الله ، مسبِّحة بحمد الله . . «وإنْ من شىء إلا يسبّح بحمده» . أمر آخر هو كل ما هو غير إنسان ، لا يملك حريّة ولا اختياراً . أما الإنسان فهو الوحيد الذى يملك الاختيار . ومن هنا تتحدّد المسئولية وتتأكد معها الحرية . فإن نسى هذا الإنسان رسالته أو تناساها فقد حقّ عليه قول الله «قال كذلك أتتك آياتنا فنسيتها . . كذلك اليوم تنسى . . . »

فإذا زعم زاعم ضال بأن الإسلام دين خضوع أو إذلال أو تواكل فإن هذا الإسلام ، هو الذى قاد المؤمنين العاملين فى ثلاثة أرباع قرن ، إلى تجديد أربع حضارات كبرى ، وإلى امتداد سلطانه العادل على نصف الكرة الأرضية . ●

رسالة جنيف

جنيف تحتفل بالعيد المئوى للسياحة

د. هيام أبو الحسن



بلغ موسم الصيف والأجازات ذروته فى جنيف ، وتلاشت السحب القاتمة التى تغطى عادة تلك المدينة الجميلة ، فتجعل اللون الرمادى يهيمن عليها أكثر من نصف شهور العام . ومع الارتفاع النسبى فى درجة الحرارة اكتست الحدائق الممتدة على طوال البحيرة ، بخضرة زاهية ، وأينعت الزهور المتنوعة ، يملأ أريجها النسيم ، وتبتسم للناظرين .. وانطلقت المراكب والسفن والقوارب تجوب البحيرة تظللها المياه المتدفقة بسرعة ، بمائتى كيلو متر فى الساعة ، من النافورة الشاهقة التى تختال بارتفاع قدره خمسة وأربعون ومائة متر . . . وراح المصطافون من كل جنس ولون يمارسون الهوايات الرياضية المائية المختلفة مثل : السباحة ، والصيد ، والتجديف ، والإنزلاق على الماء .

وجنيف جوهرة كامنة فى أحضان الجبال ، يحدّها «المدن بلان» (أو الجبل الأبيض) وهو أعلى قمة فى جبال الألب ، من جهة ، ومن الجهة الأخرى مرتفعات السقوا ، وتضم أحياؤها الأنيقة ذات الأشجار الباسقة ثلثمائة وخمسين ألف شخص لا غير ، ثلثهم ــ تقريبا ــ من الأجانب الذين يقيمون فيها طوال العام . فالطابع الدولى هو السمة المميزة لتلك المنطقة التى شاهدت ميلاد الأديب الفيلسوف جان جاك روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨) أول من استحق لقب «المواطن العالمى» ومن أوائل من جابوا الأقطار والبلدان سيرا على الأقدام ، يستمدون من الطبيعة الوحى والإلهام ، ويحيون التاريخ بذاكرتهم وتأملاتهم مستخلصين منه العبر والعظات . وجنيف تضم اليوم المقرّ الأوربى للأمم المتحدة ، وثمانى عشرة وكالة دولية متخصصة ، بالإضافة إلى حوالى مائة هيئة أخرى من الهيئات الرسمية وشبه الرسمية ، الأجنبية منها والمختلطة . لذا فمن الطبيعى أن يسمع المرء فى أرجائها مختلف الألسن واللهجات يتكلمها رعايا البلدان الممثلة فى هذه المنظمات .

ولكننا نلاحظ فى هذا الصيف ، الذى أوشك أن ينتصف ، ارتفاع نسبة السياح الذين ينتمون بالذات إلى ثلاث فئات : فهم ما بين أمريكى ويابانى وعربى ، بل إن اخواننا العرب قد ضربوا رقما قياسيا حتى أصبح «كورنيش» البحيرة يطلق عليه تجاوزا «شارع الخليج» . . وصارت العباءة والشادور تزاحم «التوبلس» والبكينى ؛ وأخذت المطاعم والكازينوهات تتنافس فى تقديم المثلوج والمشوى والمسجوف . . فما السر فى ذلك ؟ هل هو ارتفاع سعر البنّ والدولار والبترودولار ؟ لو كان الأمر على هذا النحو لوجدنا الطوائف نفسها مثلا ، فى الريڤييرا الإيطالية أو الفرنسية ، ولكن عددهم هناك أقل منه فى جنيف . إن وراء هذه الظاهرة تكمن عوامل مشتركة وأخرى متميزة ؛ أما العوامل المشتركة ، فهى ترتبط بسويسرا نفسها ، هذا البلد المتقدم المحايد ذو التقاليد السياحية العريقة . أما العوامل المتميزة فهى ترتبط بواقع كل بلد ومدى تفاعله مع التاريخ الذى نعيشه جميعا شئنا أم لم نشأ . . ونحن لا نعتقد أننا سنحيد عن الصواب إذا حاولنا أن نربط بين الظاهرة السياحية وبين الأحداث الدولية التى هزت العالم وغيرت المفاهيم فى القرن العشرين . فالحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) ؛ والثورة البلشفية أو الشيوعية (١٩١٧) ، والحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥) قربت بين العالم القديم والعالم الجديد بشكل عام ، وبين أوربا وأمريكا بشكل خاص ، وتفجير أول قنبلة ذرية (١٩٤٥) دكّت هيروشيما ، أخرج اليابان من عزلتها التقليدية ؛ ثم تصفية الاستعمار وهى عملية بدأت مع إنشاء منظمة الأمم المتحدة (١٩٤٥) ــ ومازالت مستمرة ــ كان من بين نتائجها دخول معظم البلاد العربية فى الساحة الدولية ، وأخيرا حرب ١٩٧٣ وما تبعها من ارتفاع سعر البترول والبقية معروفة للجميع . .

ولنعد الآن إلى الفئات السياحية الثلاث ؛ فوجود الأمريكيين فى جنيف امتداد لظاهرة انتشارهم فى أوربا بشكل عام . والأمريكى الذى نتحدث عنه ليس الأمريكى «الأسود» الذى انحدر من الزنوج الذين كان يسوقهم إلى أمريكا تجار الرقيق الأوربيون ، بل هو الأمريكى «الأبيض» الذى نزح آباؤه وأجداده إلى «العالم الجديد» فى هجرات فردية ثم جماعية ، بدأت فى القرن السادس عشر بعد اكتشاف كريستوفر كولبس (١٩٤٢) ، وازدادت فى القرن الثامن عشر مع تطور صناعة السفن والملاحة ؟ وتدعمت فى القرن التاسع عشر بسبب الحروب والثورات التى مزّقت الإمبراطوريات القديمة ؛ ثم جاءت أحداث القرن العشرين فطبعتها بالبصمات الأخيرة عندما لجأ إلى أمريكا الفارّون من الأزمات الاقتصادية والمنازعات الطائفية (مثل أهالى أيرلندا ويهود أوربا الوسطى) ومن الانقلابات الأيديولوجية والسياسية (مثل أهالى البلاد

التى اجتاحتها النازية والشيوعية) . هذه الأجيال المتلاحقة لم تنس أصلها الأوربى رغم انصهارها فيما تسميه «البوتقة» أو «الملتنج بوت» وهو التعبير الذى يطلقه الأمريكيون على «بلادهم» . فهم فى كل أسرة يحرصون على تعريف الأبناء بأرض الأجداد وربما كان هذا الشعور بالانتماء «أصلا» إلى أوربا وراء التضامن الذى نلاحظه بين الدول التى نسميها فى لغتنا اليومية «الكتلة الغربية» . إن الأمريكى يأتى إلى القارة «الأم» بدافع من الحنين إلى الجذور ، باحثا فى هذا البلد أو ذاك عن التراث المفتقد ، ساعيا لربط الأواصر بين السلف والخلف .

وإذا كان ظهور الأمريكى على شواطىء جنيف أمراً لا يخرج عن المعتاد ، فالحال على غير هذا النحو بالنسبة للياباني والعربى ، أما اليابانى فقد ظل حتى القرن العشرين ـ تقريبا ـ بعيدا كل البعد عن الحضارة الغربية ، حريصا كل الحرص على عاداته وتقاليده وعباداته . واليابان لم تشترك فى الحرب العالمية الأولى ، لكنها ذاقت الأمرين فى الحرب الثانية ، ثم كانت الطامة الكبرى عندما ألقت أمريكا على هيروشيما أول قنبلة ذرية (١٩٤٥) قتلت أكثر من مائة ألف نسمة ، كما أدّت الإشعاعات الذرية إلى عجز آلاف مؤلفه مدى الحياة ، وشوّهت الأجنّة فى أرحام الأمهات . . . إن هذه التجربة الأليمة التى خاضتها اليابان وأخرجتها من عزلتها وأقنعتها بأن التكنولوجيا والاقتصاد عصب الحياة ، وعلمتها ضرورة الأخذ والعطاء لإحراز التقدم العلمى الذى بدونه لا يتحقق السلم ولا البقاء . . وقد يتساءل البعض ما علاقة ذلك بالسياح ؟ إن العلاقة وطيدة ، والسياح اليابانيون ليسوا كغيرهم من السياح ، إنهم يأتون إلى أوربا فى أفواج منظمة وعلى حساب المؤسسات الوطنية التى يتبعونها والتى تؤمن تماما بأن التنمية والتقدم دعامته «الإنسان» . . وأن المبالغ التى تنفقها لتنوير وتثقيف العاملين فيها هى أفضل «استثمار» . إن اليابانى هنا يقضى أجازة تجمع بين الترويح والاستفادة . فبرنامج الرحلة متضمن زيارة المؤسسات التى تعمل فى المجال نفسه ، والإطلاع على أحدث المنجزات ؛ والتعرف على سويسرا كممثل للبلد الثرى القوى المحايد . أضف إلى ذلك أن الأجازة «الجماعية» فى مثل هذه الظروف الودية تشيع الألفة بين القلوب ، وتقوى التضامن بين أفراد الهيئة الواحدة ، وتجعلهم أكثر تمسكاً بهذا «الكيان» الذى يضمهم ، وأشد تفانيا فى عملهم ، فإذا عرفنا أن اليابانى بطبعه «يقدّس» عمله لأدركنا بذلك أحد الأسباب التى أدت باليابان إلى تقدم اليابان . . إنه الشعور القوى بالانتماء . . .

نصل الآن إلى فئة السياح الأكبر عددا والأكثر حظا من الثراء وهى التى تتكون من إخواننا العرب بشكل عام . ولا أظنهم يأتون هنا بحثاً عن أرض الأجداد ـ مثل الأمريكيين ـ ولا لتفقّد أحوال الصناعات الدقيقة ـ مثل اليابانيين ـ ولكن هناك اعتبارات «عليا» تجعل بحيرة ليمان أكثر سحرا من نهر النيل . . وكيف لا وسويسرا بلد الاستثمارات المضمونة ،



والمعاملات المصرفية المضبوطة ؟ أرباب المال يعقدون هنا صفقات تفوق الخيال ، وكل شىء بحساب . . . ! ولكن ـ والحق يقال ـ ليس كل السياح العرب هنا من أصحاب الملايين والمليارات ، بل إن الأكثرية تنتمى إلى أسر متوسطة ـ أقصد متوسطة «الشراء» (وكل شىء نسبى بطبيعة الحال !) والأسرة الواحدة تشكل فى حد ذاتها فوجا سياحيا مصغرا (مينى فوج) يضم ثلاثة أجيال ، تمثل بدورها تطور الحياة العربية المعاصرة ومدى التفاعل مع الغرب ، الصغار يلبسون الزى الأوربى على أحدث طراز ويتكلمون بالرّطان . . . والأجداد مازالوا متمسكين بالعباءة والسبحة والجلباب . . أما الآباء فهم جيلنا الحائر بين الشرق والغرب ، ولكل مقام مقال .

هذه الأسرة المتعددة الميول والرغبات ، والتى توّد التمتع بالحياة دون تبذير مفرط أو تفريط من أى نوع كان ، تجد فى جنيف الطمأنينة المادية والمعنوية التى قد تفتقدها فى كثير من بلاد البحر المتوسط بما فى ذلك مصر . . الفنادق المتوسطة (ذات الثلاث نجوم) هنا فى غاية النظافة والمطاعم «المتوسطة» فى غاية الأناقة ، بل إن جميع المطاعم والفنادق والمقاهى والمرافق العامة ـ وحتى الشقق المفروشة ـ تخضع لتفتيش صحى وإدارى منتظم ، والأسعار محددة لا تعتريها مزايدة «مستترة» من جانب العاملين بحجة «مافيش فكّة» ، أضف إلى ذلك أن «هيئة مكافحة التلوث والمحافظة على البيئة» فى سويسرا نشيطة متيقظة ، شعارها : «الوقاية خير من العلاج» ، والغرامات باهظة على من يخالف التعليمات من المواطنين أو الأجانب على السواء ، فأنت لا تجد شخصا يتجاسر على قطف زهرة أو على إلقاء ورقة فى البحيرة ، ناهيك عن النفايات وخلافها .

وأخيرا هناك مسألة حضارية فى غاية الأهمية وهى لا ترتبط على الإطلاق بمفهوم «التقدم» و «الرجعية» حسب ما يتصور الناس فى بعض الأحيان ، إنها مسألة «الحرية الشخصية» التى كثيرا ما يخلط بينها وبين الفوضى والديماجوجية (على كافة المستويات !) . الأطفال لهم حدائقهم يلعبون فيها كيفما شاءوا ، واللهو «غير البرىء» له أماكن خاصة به ؛ أما الأماكن «العامة» فلها احترامها . . . لا شك أن «الحرية» مكفولة لمن يرتادها بمعنى أن يأكل ما يشاء ويلبس ما يشاء ويجالس من يشاء ويتحدث فيما شاء . . ولكن بشرط ألا يزعج غيره بأصوات صاخبة أو نظرات جارحة ، أو يسترق إليه السمع بفضول يدفعه إلى الفرار . . هذه التقاليد الحضارية يلتزم بها المواطن والأجنبى سواء بسواء . . ولا تعنى مجاملة «الزبون» أو «السائح» التهاون فيها بأى حال من الأحوال .

إن جنيف بتقاليدها السياحية العريقة تفهم حدود «الضيافة» وتعرف كيف تتكيف مع ميول السياح وتيسر إقامتهم فيها دون تفريط أو مبالغات كريهة . وهى فى كل صيف تضع برامج ترفيهية وتثقيفية بناء على إحصاءات ودراسة واعية . وفى هذا العام تحتفل المدينة بالعيد المئوى للسياحة . ونظرا لأهمية السائح العربى فقد احتفت به ـ بشكل مشرف ـ أعلام الزينة صور مصغرة من أعلام الدول العربية التى يضيئها الهلال ؛ واللافتات الهامة كتبت باللغة العربية إلى جانب اللغات الأخرى ، وكذلك الحال بالنسبة لقائمة المأكولات والمشروبات فى المطاعم . حفلات الموسيقى والكنشرتو التى تقدم فى الحدائق العامة بالمجان أخذت هى الأخرى هذا العنصر فى الاعتبار ـ وركزت إلى حد ما ـ على الموسيقى ذات الطابع الشرقى وهى موسيقى البلاد التى ظلت قرونا طويلة تحت الحكم العثمانى مثل المجر ورومانيا . . وغيرها . . حتى العود أصبح ينافس البيانو والجيتار فى مقاهى «كاروج» التى يؤمها الفنانون والشباب وهواة المتعة الفنية الخالصة من كافة الأعمار . كما نظم فندقا الهيلتون والبوريفاج للسجاد العجمى الشهير . وتنافست دور النشر الكبرى مثل «جورج» و«نافيل» فى إصدار طبعات أنيقة من الكتب المؤلفة والمترجمة التى تتناول الإسلام وتاريخ الشرق العريق ؛ وزينت واجهاتها معرضا بصور مكبرة للمخطوطات النادرة المحفوظة فى لندن وباريس والفاتيكان والتى تحليها زخارف «الأرابيسك» والأيقونات . أما متحف رات فقد أفرد كبرى قاعاته طوال ثلاثة أشهر لمعرض سماه «كنوز الإسلام» .

إن هذا الترحيب «الكريم» بالسائح العربى يعنى الكثير فى حدا ذاته . لقد فهمت جنيف أن «المولان روج» وملهى « بوب عزام » بما يقدمه من مأكولات ورقص وغناء شرقى لا تكفى لإرضاء كل الطبقات والعقليات . فمتى نفهم بدورنا الإساءة البالغة التى يلحقها «شارع الهرم» بنا وبضيوفنا ؟ متى ننقذ سواحلنا من التلوث والضوضاء ؟ ونجد على شاطىء النيل الحبيب أماكن بسيطة أنيقة هادئة يسعد الإنسان بالجلوس فيها دون أن يتعرض للفضول أو الاستفزاز . . يحمل إليه النسيم أنغام العود والجيتار كما هو الحال الآن على شواطىء جنيف . ●

مناقشات

الكتاب المصرى "بين الأصل والتزوير"

مصطفى يعقوب عبد النبى

لم تُثِرْ قضيةٌ ما الرأيَ العام فى مصر فى الآونة الأخيرة قَدْر ما أثارته قضية ترشيد الإستيراد وهى ــ كما جاءت فى وسائل الإعلام ــ تستهدف حماية المُنتَج المصرىّ وحجب استيراد ما يوجد له مثيل من الصناعات الوطنية ، وبصرف النظر عمّا أثير حول هذه القضية من تأييد أو معارضة فإن ترشيد الإستيراد قد أغفل قطاعا عريضا أولى بالترشيد من سواه وهو قطاع المطبوعات التى تسرّبت ولا زالت تتسرّب ضاربة عرض الحائط بهذا الترشيد .

فالمتتبِّع للحركة الثقافية فى مصر ــ ولا سيما فيما يختص بالكتاب المصرى منها ــ يجد أن الأسواق ودور المكتبات المصرية قد تعرّضت لغزوٍ سافرٍ لاشك فيه من قبل المطبوعات البيروتية القابعة فى المكتبات وفى أبرز مكان وتكاد تحجُبُ نظائرها من المطبوعات المصرية .

وليت الأمر كان مقصورا على منافسة بين طبعة وأخرى من ذات الكتاب يحقّ للقارىء أن يفاضل بينهما بل أن الأمر ــ فى حقيقته ــ قد تعدى إلى السطو العلنى وعلى رؤوس الأشهاد دون وازع أو رقيب .

فقد دأبت بعض دور النشر فى بيروت على تصوير المؤلفات المصرية وإعادة تصديرها إلينا لنراها جنبا إلى جنب مع المؤلفات الأصلية ، والأمثلة أكثر من أن تحصى بل لا نجاوز الصواب إن قلنا إن كل ما طبعته دار الكتب المصرية من ذخائر التراث العربى وبتحقيق القسم الأدبى الذى أسدى للتراث العربى أجل خدماته عاد إلينا مصوراً ومزوراً من بيروت كالأغانى للأصفهانى وعيون الأخبار لابن قتيبة والجامع لأحكام القرآن للقرطبى . . . . . الخ .

أما أساس البلاغة للزمخشرى (طبعة دار الكتب) فهو من الأمثلة الصارخة على عدم الترشيد فى استيراد الكتب حيث توجد الآن فى مكتبات القاهرة طبعتان منه إحداهما بيروتية وصورة عن طبعة دار الكتب والأخرى طبعة الهيئة العامةللكتاب وهى ــ على الأرجح ــ صاحبة الحق فى إعادة طبع كل ما صدر عن دار الكتب .

ومن العجيب فى الأمر أنه يوجد حاليا فى الأسواق المصرية أربع طبعات من العقد الفريد ثلاثٌ منها بيروتية والرابعة مصرية فالطبعات البيروتية مصورة كلها عن طبعات مصرية سابقة إحداهما غير محققة ولعلها مصورة عن طبعة الحلبى التى بهامشها كتاب آخر وهو كتاب زهر الآداب للحصرى وهى طبعة تكاد لا تصلح للقراءة فضلا عن افتقاد التحقيق ، أما الثانية فهى طبعة مصورة أخرى بتحقيق الأستاذ سعيد العريان ، أما الثالثة فهى مصورة بتحقيق الدكتور أحمد أمين وآخرين . وعندما نأتى للطبعة المصرية الوحيدة حاليا فهى تلك الصادرة عن لجنة الترجمة والتأليف والنشر بتحقيق أحمد أمين وآخرين (مكتبة النهضة المصرية) وهذه الطبعة المصرية تكاد تختفى أمام هذه الطبعات الغازية الوافدة من بيروت .

وإذا تركنا التراث إلى طراز آخر من المطبوعات المصورة أو المزورة ، ونعنى بها دواوين الشعر ، فسوف نجد أن دارا واحدة دون سواها من دور النشر ببيروت قد صورت أو بالأحرى زوّرت معظم دواوين الشعراء المصريين ، وكأنه حلف غير مقدس بين دور بيروت للطبع والنشر فى توزيع اختصاص التزوير .

والحق أنه مما يحز فى النفس أن نجد الطبعة الثانية من ديوان حافظ إبراهيم (١٩٨٠) بتحقيق الأساتذة أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبيارى ، فضلا عن مقدمة تلك الطبعة بالذات التى كتبها الأستاذ إسماعيل كانى ، وهو من أسرة شاعر النيل ، تلك المقدمة التى بينت الكثير من غوامض حياة الشاعر بالإضافة ــ وهذا

هو الأهم ــ إلى إيراده بضع قصائد مجهولة لم يسبق نشرها فى الطبعة الأولى (١٩٣٧) ؛ نقول إنه مما يحزّ فى النفس أن نجد طبعة تلك الدار البيروتية المصورة عن الطبعة الأولى تنافس الطبعة الثانية الصادرة عن الهيئة العامة للكتاب .

كذلك لم يسلم ديوان شوقى المعروف بالشوقيات من طبعة بيروتية مصورة عن طبعة المكتبة التجارية بمصر التى أعادت طبعه مؤخرا .

أما عن ديوان ناجى فأمر يدعو للدهشة والعجب ، فقد جمعت هذه الدار البيروتية دواوين ناجى « وراء الغمام » و « ليالى القاهرة » و « الطائر الجريح » ولفقت ديوانا رابعا بعنوان « فى معبد الليل » وهو عنوان قصيدة ليست لناجى ، كما فصّل ذلك الشاعر حسن توفيق فى كتابه « إبراهيم ناجى . . . قصائد مجهولة » ومما يدعو للأسف أن تستكتب هذه الدار أديبا شهيرا وهو الأستاذ سامى الكيالى ليكتب لهذه الطبعة المزورة تذييلا لها .

وثمة أمر آخر لا يقل جرما عن تزوير الطبعات المصرية والزجّ بها فى منافسة ضارية فى سوق الكتاب المصرى وهو الكذب وإدعاء التحقيق . فقد ادعت إحدى دور النشر ببيروت أنها حققت « المخصص » لابن سيده وكما جاء فى الغلاف « المخصص » لابن سيده ــ تحقيق لجنة إحياء التراث العربى فى دار الآفاق الجديدة . وبالنظر فى صفحات هذا السفر الهام لم نعثر على ما يدل على أن هناك تحقيقا ما قد جرى ، فلا هوامش ولا حواش مما يُثبته المحققون . ولأنها لم تصدق القول فلم تفلح . ولأن دورها لم يتجاوز حدود التصوير ، فقد جاء فى المجلد الخامس ما كتبه طه محمود رئيس التصحيح بدار الطباعة الكبرى الأميرية ، الذى حرص على تأريخ الفراغ من تحقيقه ، شعرا بقوله « جاء المخصص يروى أحسن الكلم » عام ١٣٢١ هـ ، وهى نبذة عن محققى « المخصص » وهم محمود الشنقيطى ومعاونة الشيخ عبد الغنى محمود ومراجعة يسيرة للإمام محمد عبده .

وكل ما زادته هذه الدار مقدمة موجزة للأستاذ عبد السلام هارون الذى صنع فهارس الأشعار .

ولا يسعنا فى هذا المجال إلا أن نذكر ما قالته الدكتورة « بنت الشاطىء » فى مقدمة تحقيقها لـ « رسالة الصاهل والشاحج » .

« وعسى ألا يغتال هذا النص الذى بذلت له جهد سنين من كهولتى ، مع التفرغ والإنقطاع عن الدنيا والناس ، من يشوهونه فى طبعة مزورة ، على نحو ما شُوهت « رسالة الغفران » فى طبعتيها المزورتين ، من « دار صادر ببيروت » و « دار إحياء التراث العربى فى بيروت » نقلا بجهالة وغفلة ، وتدليس وتمويه » .

إن هذا الأمر ليس كما يظن مجرد مطبوعات متنافسة ولكنها قضية لها وجهها الثقافى والإقتصادى التى تحجب دور مصر الريادى فى مجال الإبداع ليتفرد الآخرون بجنى ما زرع غيرهم .

مناقشات

ليس هجوماً على الماركسية

د . يمنى طريف الخولى

حمل العدد السادس والعشرون من مجلة القاهرة رداً غريباً على دراستى للماركسية ، التى جاءت عبر حلقات ثلاث ، لا تتجاوز فى جملتها سبع صفحات ؛ لتكون بالضرورة مجرد رؤية عامة ــ ومن منظور معين ــ تمحى فيها أساسيات فرعية ، فضلا عن فرعيات غير أساسية لواحد من أضخم وأقوى مذاهب الفلسفة الاشتراكية .

على أن أغرب ما فى الرد أن يرى السيد الكاتب فى دعواى إلى يسار لا ماركسى « ترديداً لبعض أفكار البعث » !!! فى حين أن الدعوى شديدة الجلاء لأى ملم بأطراف الفكر الاشتراكى ؛ فحين تكون الاشتراكية ديمقراطية لا ماركسية ، رافضة للثورة الدموية والانقلاب الكلى المفاجىء إلى المجتمع الاشتراكى ، ويكون هذا مشفوعاً بتحليل يثبت أن النزعة الكلية مستحيلة ، وبالتالى أكدت على الهندسة الاجتماعية الجزئية التى تتعامل مع المؤسسات كل على حدة . . . فقد أصبح الأمر أوضح من شمس النهار ! إنها دعوى إلى نوع ما من الاشتراكية الفابية Folion Sociolism هذه الحركة الإنجليزية التى تنتمى لأقدم جمعية اشتراكية فى العالم ، والتى تمثل واحداً من أقوى تيارات الاشتراكية اللاماركسية . وباستثناء الكاتب المسرحى برنارد شو ــ الذى كان على علاقة بإحدى بنات ماركس ــ فإن أحداً من الفابيين لم يقرأ مؤلفات ماركس . ولعل هذا واحد من الأسباب التى جعلت الفابية أقوى الحركات الاشتراكية وأشدها حيوية ومرونة وتماسكاً ومقدرة على الاستمرار ، على الرغم من الاختلافات الشديدة داخلها . وقد اتخذت اسمها نسبة إلى القائد فابيوس الذى انتصر على هانيبال عن طريق استراتيجية مؤداها ألا يهاجم الجيش ككل أبداً ، بل ينتظر طويلاً ريثما تأتى اللحظة المناسبة فينفرد بالميمنة ، حتى إذا افرغ منها وتركها حطاماً انتقل إلى الميسرة ثم المقدمة . . . وهكذا . . فى النهاية كان له النصر .

وهكذا كان هؤلاء الاشتراكيون فى استراتيجيتهم « التدريجية » لتحقيق المجتمع الاشتراكى والغاء الفقر عن طريق التشريع والإدارة وسيطرة المجتمع على إنتاجه وعلى حياته . . . وذلك على أساس أن تكون الاشتراكية :ــ أولاً . ديمقراطية ، قبول الأغلبية والقرارات التى تحظى بأعلى نسبة فى الاقتراع العام هو الوسيلة السياسية لتحقيق الاشتراكية ، لذلك لابد أن تكون السبل ممهدة فى عقول الجماهير ، فينبغى العمل على تنويرها بالحقائق الواقعية عن أوضاع العمال وبالدعوى إلى الاشتراكية والإقناع بها . وأن تكون ــ ثانيا ــ تدريجية حتى لا تسبب أية قلقلة مهما كان معدل التقدم سريعاً . وثالثاً ــ دستورية سلمية . ورابعاً ــ لا تعتمد على أية قرارات أو إجراءات يعتبرها الجمهور

لا أخلاقية ، حتى لا تكون عاملاً في انحلال معنوياتهم كما فعل ماركس مثلاً حين هاجم الدين والمؤسسات الدينية هذه الأسس الغابية تبدو أمامي أفضل السبل السلمية المتقنة ـ لتحقيق الاشتراكية والعدالة الاجتماعية ولا يستدعي الأمر التهويل « بجيل الثورة » ، فما دامت أمامنا بدائل أخرى ، فلنا الحق في رفض البديل الذي سيودي بحياة فرد واحد من أحط طبقات المجتمع . فماذا لو ترك وراءه أماً ثكلى لاحصن لكهولتها وشيخوختها إلا ولدها حصاد عمرها ، وأرملة شابة بغير زوجها لن تجد ضماناً لقوت يومها ، وأيتاما صغاراً ليستقبلوا الحياة بأبشع ما في هذا الوجود ـ فقد الأب . حق هؤلاء على حركة الإصلاح الاجتماعي ـ التي قامت من أجلهم ـ في أن تصون لهم عائلهم ، لا يقل عن « حق الدول التاريخي في أن تقوم على الثورات » وعلى الرغم من أن ماركس كان في فجر شبابه شاعراً ، فإنه ليس من ذوي اليراع المشذب . وإذا كانت أفكاره عظيمة وجريئة ورائدة ، فإن أسلوبه ليس هكذا ، بل حشد من الوقائع والمعلومات المفيدة وغير المفيدة ، وخلط بين الأصول والفروع وانتقال لا منهجي بين عناصر الموضوع وعود إلى الفكرة نفسها مرة بعد أخرى ، فضلاً عن استرساله أكثر مما ينبغي مما يوقعه في الاستطرادات المملة والمربكة . . . هذا جعل أعماله تحمل واحداً من أسوأ أساليب الكتابة التي دخلت في التراث العالمي . فلا داعي للجدل العقيم وتسقط جملة أو جملتين هنا أو هناك ، والذي لاشك فيه أن ماركس لم يجد أية غضاضة في الثورة الدموية مادامت ستعجل بمجيء الاشتراكية ، ولاشك أيضاً في أن الحرب الأهلية ـ وهي أدهى كارثة يمكن أن يُبتلى بها الوطن ـ كانت في نظره أشد عقلانية ومشروعية من الحروب الخارجية بين الدول . وهو شخصياً لم يشعر بأي انتماء قومي ، بل على العكس تماماً ، فالانتماء في عرفه للطبقة فقط ثم ألم يقل قولته المشهورة : « العمال لا وطن لهم » .

أما عن مسألة الرجوع إلى كارل بوبر ، فذلك أقنوم ، أتكلل به ، بداءة ، أنا لم أقرأ كتاب مصطفى محمود ، ولست أنوي أن أفعل ، فلا أحسب أن سيادته يكتب لأمثالي من ذوي القراءات المتعمقة على أيدي المتخصصين . وحتى لو كان مصطفى محمود قد عاد إلى بوبر ، فإن هذا لا ينفي أنه - أي بوبر - ذلك المنطقي الفذ والفيلسوف العقلاني النقدي العملاق المجدد بمنهجية وجذرية وصاحب النظرة الشمولية شديدة الاتساق - لم يأخذ أبداً حقه بين جمهرة مثقفي العربية ، أو بالأصح لم يأخذوا هم حقهم منه ، فلم ينهلوا بعد من منابع فلسفته الخصبة الثرية . والرجوع إليه واجب عليّ وحق لي . واجب لا أتوانى أبداً عن أدائه مهما شغلتني الشواغل الفلسفية ، وحق لي قبل أن يكون لأي أحد سواي ، لأنني صاحبة أول دراسة في المكتبة العربية عن كارل بوبر ، فقد كانت فلسفته للعلوم الطبيعية وبالتحديد « نظريته في تمييز المعرفة العلمية » موضوع رسالتي للماجستير التي جعلتها دراسة شاملة للفلسفة البوبرية وسائر تشابكاتها وتفاعلاتها .



وبعد ، ثمة قواعد للتحليل الفلسفي لاينقضها أي قول ، حتى ولو كان القائل هو انجلز شخصياً أو ماركس بجلال قدره . فحين النظرة البنيوية تعود كل الأشياء في النهاية إلى العناصر التحتية . وإذا كانت العناصر الفوقية ـ طبعاً ـ تمارس فعلها ، فهذا لا يمنع من تعقب الأمر وتقصي أصوله إلى العلة الحقيقية لنجدها العوامل التحتية ، وإلا لما كانت ثمة تحتية وفوقية . البنية التحتية هي التي تحدد البنية الفوقية ، ومن ثم فإن سائر تأثيرات وفعاليات البنية الفوقية مردودة في النهاية إلى البنية التحتية ـ إلى العامل الاقتصادي . وهذه مسألة معروفة ومسلم بها في البحث الفلسفي قبل ماركس وبعده . فليس القول بالمادية التاريخية حكراً عليه أو إبداعاً من ابداعاته ، بل هو اتجاه معروف ينزع اليه كثيرون من منظري التاريخ على أمل أن يغدو علماً كالطبيعة وما دامت كل العلل في الطبيعة مادية فلتكن كل العلل في التاريخ أيضاً مادية . ويكفي أن نعرف أن ماركس وأنجلز لم يزيدا بشأن المادية التاريخية حرفاً واحداً عما قاله ابن خلدون (١٣٣٢ ـ ١٤٠٦) قبلهما بمئات الأعوام ، وقد كان هو الآخر فيلسوفاً شديد الانشغال بعناصر ما أسميناه بالبنيان الفوقي ، فضلاً عن أخذه الدين في الاعتبار .

ثم إنني قد قلت إن الحتمية تنفي أي دور للإرادة الإنسانية ، وليصدقني السيد كاتب الرد فقد كانت هذه المشكلة موضوع أطروحتي الضخمة جداً للدكتوراه ، ومنطوق عنوانها « مبدأ اللاحتمية في العلم المعاصر ومشكلة الحرية » . وخلاصة التحليلات الفيلولوجية ، والمنطقية ، والفلسفية ، والتاريخية ، والعلمية البحتة التي احتوتها هذه الدراسة أنه منذ فجر العقل البشري والحتمية مقولة أساسية بغيرها يستحيل عليه أن يسير قدماً في فهم هذا الكون ، ثم كانت نهضة العلم الحديث التي جعلت الحتمية تتربع على عرش سلطان العقل والتسليم بها مرادف للتسليم بأن (١+١= ٢) ، ولكن مع التسليم بالحتمية فإنه لعبث وتناقض منطقي وخلف محال أي حديث عن الحرية الإنسانية أو إمكانية للاختيار أو دور للإرادة . ولم يكن أمام الفلاسفة إلا حلين لا ثالث لهما : إما نفي الحرية بمعنى إنكارها ، وإما نفي الحرية بمعنى إبعادها إلى عوالم أخرى غير عالم العلم : عوالم متصورة أو متخيلة كالنومينا والأنا والمطلق والمنادا و . . . الخ وليس جزافاً أن تمنحنا عبقرية اللغة العربية جناساً لفظياً في هذا الحكم الذي أسفرت عنه دراستي لكل فلسفات الحرية ، وعبثاً حاولت الحصول على أي استثناء له يكسبه شيئاً من المرونة . وبالنسبة لماركس فقد اختار البديل الأول أي نفي الحرية بمعنى إنكارها ، أو بالأحرى كان هذا البديل مفروضاً عليه بوصفه مفكراً علمياً وليس فيلسوفاً ترانسندنتالياً . ثم فعل ماركس فعلة كل زملائه من الفلاسفة النافين للحرية ، ومنذ الرواقيين وحتى عصر ماركس وما تلاه ، أن راح يعزينا عن مصاب الحرية الضائعة بلا حرية هي أروع اشكال الحرية ـ بالاتحاد بالقوانين الحتمية والعمل في قلب ضرورتها وفقاً لمقتضياتها لنعجل بنتائجها ، ولنظفر بالسعادة في الدارين . وربما كان له كل الحق فالتعجيل بمجيء الشيوعية وبرفع الظلم عن العمال المغبونين ، بدا له أجدى من البحث في وهم الحرية وخزعبلات الإرادة التي ظلت ـ بسبب من هيلمان الحتمية ـ أمثولة على المتاهات الفلسفية المفضية إلى لا شيء وحتى القرن العشرين وتفجر نجاح النسبية والكوانتم اللتين حطمتا سائر عناصر التصور الحتمي للكون ، كان من المحال أن يتشكك أو يجادل أي عالم في هذه الحتمية الكونية اللهم إلا إذا تشكك في أن المثلث ذو أضلاع ثلاثة كان الإقرار بالحتمية الكونية ونفي الحرية والإرادة الإنسانية ألف باء العلوم الطبيعية ، وأيضاً العلوم الإنسانية إن أرادت إحراز ما أحرزته العلوم الطبيعية من تقدم لذلك كان ماركس بحتميته وماديته مجرد نتاج لروح عصره . وليس صحيحاً ما أشار إليه السيد كاتب المقال من إتجاهات مثالية ترى فرداً بعينه صانعاً للتاريخ .

أمثال هذه الاتجاهات لم يكن لها أي وزن في عصر ماركس . لقد قامت الحركة الرومانتيكية على أيدي مجموعة من الأدباء الحالمين والشعراء الهائمين ، في محاولة يائسة لمواجهة من الحتمية العلمية الساحق الماحق وقهرها لحرية الإنسان ، فأخرج الكاتب الرومانتيكي توماس كارليل (١٧٩٥ ـ ١٨٨١) كتابه « في الأبطال وعبادة البطل : البطولة في التاريخ » ليعبر عن فكرة الفرد صانع التاريخ ، وكان بهذا يحاول مواجهة روح عصره المشبعة بالحتمية والتي ترى الإنسان مجرد ترس في الآلة الكونية العظمى هو محل لتأثيراتها ولا يملك لمقدراتها تغييراً ، فجاء الكتاب محاولة انفعالية ساذجة أو بالكثير أدبية محضة بلا قيمة فلسفية ، ولم يلتفت إليه أي عالم أو حتى مفكر علمي جاد . لقد وقع السيد كاتب الرد في الأسر المتربص دائماً بالمتيمين بماركس ، أي صب الرؤى الثقافية بين قضبان الماركسية ، وكأن ماركس هو صانع ثقافة عصره وكل عصر وليس مجرد جزء من كل . إذا كنا راغبين حقاً في الحكم الموضوعي فلابد من التسلح بثقافة أوسع وبنظرة أشمل لندرك حقيقة موقع الماركسية على خريطة الفكر في القرن التاسع عشر .

هذا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى ليس من الصواب أبداً الاستشهاد بكومون باريس فى معرض مناقشة الماركسية الخالصة . صحيح أن كتاب ماركس «الحرب الأهلية فى فرنسا» ــ اساساً ــ ديباجة فى مدح كومون باريس ودفاع حار عنها ، وصحيح ــ أيضاً ــ أن واحداً من أهم أعضائها وهو شارل لونجويه (١٨٣٣ - ١٩٠١) قد تزوج من ابنة ماركس ــ ثم انتحر هو وزوجته معاً خوفاً من الشيخوخة . وكان ثمة عضو آخر مرشح لزواج لم يتم من إبنة أخرى لماركس . هذا صحيح ، ولكن لم تكن كومون باريس أبداً من الحركات الماركسية . وإذا كان بعض من أعضائها يأتمون بماركس ، فإن الغالبية العظمى منهم تأتم بخصم ماركس اللدود أى برودون (١٨٠٩ - ١٨٦٥) ، والحركة فى جملتها برودونية ، ومن المعروف أن كافة الإجراءات الاقتصادية والسياسية والإدارية التى اتخذتها كانت من وحى برودون ، حتى إنه حين سقطت الكومون ، عمد ماركس وأنجلز إلى البرهنة على أن هذا السقوط يعنى نهاية البرودونية . وكانا مخطئين فقد عادت البرودونية إلى الظهور على يد الحركة العمالية بعد عام ١٨٨٠ ، خصوصاً بعد نمو النقابات النظامية منها والثورية . لقد تربع برودون عامل الطباعة المناضل الثائر بحدة فاق بها ماركس ــ على عرش الفكر الاشتراكى فى فرنسا طوال القرن الفائت ، وتغلغل فى نفوس البروليتاريا الفرنسية كشخص وكفكر ، ولم يستطع ماركس أبداً منافسته فى هذه البقعة . ثم ظلت الكومون بعد سقوطها ملهمة لبعض من الحركات الاشتراكية اللا ماركسية خصوصاً الفوضوية منها ، فالكومون فوضوية لا تؤمن بأية صورة للدولة ، والماركسية ليست هكذا .

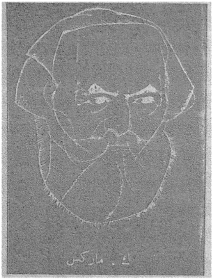
وتبقى أهم الانتقادات التى وجهت لى ، وهى أنى أطلق تعميمات غريبة دون أن أحلل ما أقول أو أستند



إلى مصادر محددة . وهذا على أساس قولى «إن أى تحليل منطقى يكشف عن التضارب الحاد من المنهج العلمى والمنهج الجدلى ، لذا دأب الشيوعيون على القول : إن منهج العلم يناقض الجدل لأنه يعبر عن وجهة النظر البرجوازية . «والواقع أن المسألة تعود أولاً وأخيراً إلى مقتضيات العمل الصحفى المحدود بمساحة معينة والذى لا يتلاءم معه إيراد هوامش بالمراجع والمصادر ، فضلاً عن مراعاة طبيعة الكتابة لقراء من غير المتخصصين . على أية حال لقد وضع السيد الكاتب النقاط على الحروف حين جعل القول المذكور يحمل ثلاث علامات استفهام : من هم هؤلاء الشيوعيون ؟ وما هذا التحليل المنطقى الذى اعتذرت بأن مجاله ليس هنا ؟ وما تعريف ذلك المنهج العلمى وذلك المنهج الجدلى ؟

بالنسبة للسؤال الأول ، فإن إجابته فى كتاب (جان بول سارتر ، الماركسية والثورة ، ترجمة عبد المنعم الحفنى ، ص٣١) . أما عن السؤال الأخير ، فإن المنهج العلمى هو المنهج التجريبى : منهج بحث المشكلة ثم طرح حل لها ، ثم تعريض هذا الحل لأعنف نقد ممكن وأقسى اختبار تجريبى متاح ، فإن اجتازه حاز القبول ريثما نتوصل إلى حل أفضل ، أى أشمل وأدق ، فالعلم دائم التقدم ولن تحظى أية نظرية من نظرياته بالخلود . أما إذا كانت ثمة تناقضات بين النظرية وبين النظريات الأخرى التى سلمت بها أو بينها وبين نفسها ، أو كان ثمة تناقض بين الوقائع التجريبية وبين النتائج المستنبطة من النظرية ، أى تنبؤاتها ، فهذا يعنى أنها كاذبة ويتم استبعادها على الفور وتطرح محاولة أخرى لحل المشكلة . . وهكذا . هذا هو ما يفعله العلماء فى معاملهم وأبحاثهم فى السويد وانجلترا وفى روسيا أو أمريكا ، وبنظرة عميقة نلاحظ أن هذا هو ما نفعله نحن أنفسنا فى الحياة اليومية العملية .

أما المنهج الجدلى فهو النظر إلى موضوع البحث لا بوصفه مشكلة تنتظر الحل ، بل بوصفه قضية تنقلب إلى نقيضها ، أى تنفى نفسها بنفسها ثم تتحول إلى مركب يجمع خير ما فى القضية ونقيضها ويتجاوزهما إلى الأفضل . هذا المركب بدوره يتحول فى المرحلة التالية من الجدل إلى قضية تنفى نفسها بنفسها ثم تتجاوزها . . . . وهكذا دواليك . كأن ننظر مثلاً إلى تاريخ الأديان السماوية لنجده قد بدأ باليهودية ذات النزعة الحسية والتشبيهية المفرطة ثم انقلب إلى النقيض مع المسيحية ذات النزعة الروحية المفرطة ، وفى المرحلة الثالثة نجد الإسلام الذى يجمع خير ما فيها ويتجاوزهما إلى الأفضل أو كما فعل ماركس حين نظر إلى تاريخ البشرية الاقتصادى . والحق أن المنهج الجدلى ــ الذى يعود إلى هيجل ثم استعاره تلميذه ماركس بعد أن جعله مادياً ــ قد أثبت جدواه فى الأيديولوجيات العامة والتنظيرات الواسعة النطاق ، مثلاً حين البحث فى تاريخ الفنون أو تطور العقل البشرى أو حتى تاريخ العلم ذاته من منظور معين . . . ولكنه ــ أى الجدل لا يجرؤ على الاقتراب من حصون العلم التجريبى بمعناه



الدقيق ، أى النظريات ذات المحتوى الإخبارى والمضمون المعرفى والقوة الشارحة والطاقة التنبؤية عن العالم الذى نحيا فيه ، والذى يفضل أن تكون مصوغة رياضياً . ذلك أن العلم هو القول المحدد الذى يمنع أكثر مما يبيح . مثلاً : «فى مستوى الضغط الجوى الكائن عند سطح البحر يغلى الماء فى درجة ١٠٠°» فيمتنع أن يغلى الماء فى درجة ٩٨° أو ٨١° أو ٥٠° . . . الخ ، وكلما ازدادت النظرية غزارة فى المحتوى المعرفى وعلواً فى سلم العلم كلما كانت تحدد موضوع البحث بصورة أدق فتمنع أكثر وتبيح أقل ، وتفصيل هذا فى كتب منطق العلم وفلسفته . هذه الصرامة هى التى تجعل العلم قابلاً للاختبار النقدى القاسى ، للتجريب الدقيق الذى يكشف فوراً عن كذبها ، ومن هنا كان العلم ــ دون سائر الأنشطة العقلية ــ يتخلص من أخطائه ويصوب نفسه ويتقدم باستمرار مطرد . والنقد والتكذيب ليس إلا تعيين تناقضات النظرية العلمية مع نفسها أو مع الواقع ، هذا هو سر تقدم العلم ، فقد التفت الجدليون الماركسيون إلى أهمية التناقض بالنسبة للتقدم ، فهو الذى يلزمنا بتغيير النظريات . وكان من نتيجة هذا أن حذفوا قانون عدم التناقض من المنطق ، أى عدم الإقرار بالقضية ونقيضها ، بأن الشىء أ ولا أ . وجعلوا التناقض أساس مذهبهم ــ هم ــ التقدمى .

ولكن طالما نسمح بالقضية ونقيضها ، فلا مكان إذن ، للنقد الذى هو تعيين التناقض ولا معنى له . على أننا إذا سمحنا بأى تناقض جدلى فإن هذا سيعنى انهيار العلم بأكمله . فالاختبار العلمى التجريبى يقوم على أساس الاستنباط ، أى تحكمه قواعد المنطق الصورى ، وهو يستمد صحة هذه القواعد وكما هو معروف صحة قواعد الاستدلال الصورى تعنى استحالة التوصل إلى نتائج كاذبة من مقدمات صادقة .

والآن لنأخذ العبارة الانفعالية (إما كذا أو كيت) وصورتها الرمزية (ق ٧ ك) . وتبعاً لقواعد المنطق الرياضى ، فإن هذه القضية تصدق إذا كانت ق أو ك ،

كلتاهما أو واحدة منهما على الأقل صادقة . وهذا يعنى أنه إذا كانت ق فقط صادقة فيمكن أن نستدل منها ـ أى يلزم عنها و «يلزم» صورتها الرمزية > ـ إن أية (ق ٧ ك) صادقة :

ق . > . ق ٧ ك (١)

أما إذا كان لدينا (لا ـ ق) ـ وصورتها الرمزية (ق) ، مع القضية الانفعالية السابقة ـ و (واو العطف) صورتها الرمزية (.) ـ للزم عن ذلك ضرورة المكوّن الثانى ، أى (ك) لأننا طالما سلمنا بأن (ق) صادقة فلابد وأن نسلم بأن (ق) كاذبة ، ولا يبقى أمامنا إلا (ك) :

ق ق ٧ ك . > : ك

(٢)

وهنا استخدام ضمنى لقانون عدم التناقض ، إذ لا يمكن أن تكون (ق) و (ق) كلتاهما قضية صادقة فى وقت واحد . من (١) و (٢) نتوصل إلى أنه يمكن الاستدلال على أية قضية على وجه الإطلاق من إرتباط قضيتين متناقضتين . فإذا كانت لدينا المقدمتان المتناقضتان :

(ا) الشمس تشرق الآن . (ق)
(ب) الشمس لا تشرق الآن . (ق)

وربطنا بينهما ، لأمكن أن نستدل منهما على أية قضية ، ولتكن مثلاً (كان قيصر طاغية) (ك) . وذلك إذا وضعنا المقدمة الثالثة الآتية :

(جـ) إما أن الشمس تشرق الآن أو أن قيصر طاغية . (ق ٧ ك) .

فإذا أخذنا القضيتين (ب) و (ج) والقاعدة المنطقية (٢) لأمكننا أن نستدل على أن قيصر كان طاغية كالآتى : ق . ق ٧ ك : > : ك . أو باللغة العادية : الشمس لا تشرق الآن و (إما أن الشمس تشرق الآن أو أن قيصر كان طاغية) إذن ، يلزم عن ذلك أن (قيصر كان طاغية) .

هذا واحد من تحليلات منطقية كثيرة أثبت بها بوبر ، المنطقى البارع وفيلسوف العلم الأول بغير منازع ، التضارب الحاد بين المنهج العلمى والمنهج الجدلى ، وأن منطق العلم لا يمكنه على وجه الإطلاق أن يسمح بما يقره الجدل من تناقض ، إذ يمكننا أن نستدل استدلالاً صحيحاً على أية قضية من ارتباط قضيتين متناقضتين . لذلك فإن النظرية إذا احتوت على تناقض ، فإنها تؤدي إلى كل شىء وبالتالى إلى لا شىء ، أى أنها لن تمنع شيئاً وستبيح كل شىء ، مثلاً أن يغلى الماء فى درجة ٨° ، أو ٣٠° أو ١٥٠° . . . الخ . وهذا يعنى أن نسق العلم الدقيق سوف يغدو أطلالاً دوارس ، ولن تسعفه دكتاتورية بروليتارية ولا ديمقراطية برجوازية .

وأخيراً ، لا أملك إلا أن أزجى الشكر بالغا منتهاه للسيد عباس التونسى ـ على الرغم من تحامله الشديد على دراستى واتهامه الجائزة لى ـ لأن الرد الذى تفضل به قد أتاح لى المجال لإيضاح بعض من النقاط التى أرغمتنى طبيعة العمل الصحفى على إغفالها ، وهى على أية حال بشأن مذهب فلسفى لا تنضب ينابيع النقاش حوله أبداً ●

مناقشات

إلى فتحى رضوان

د . عبد اللطيف عبد الحليم

لا تـظلموا المـوتى ، وإن طـال المـدى
إنى أخـاف عـليكـم ، أن تلتـقـوا »

لا يزال الأستاذ فتحى رضوان يكتب ويشطب ، ويشطب ويكتب ، وكنا ، ولا نزال ـ نمر على ما يكتبه ويشطبه مرورا عابرا ، لم نأخذه أبدا مأخذ الجد الذى يحتمل الرد والمناقشة لأن كلامه مردود عليه « منه فيه » ، فلم نعرف رجلا عدوا لنفسه مثل الأستاذ فتحى رضوان ، ولو شئنا أن يكتب ضد نفسه ، ويجردها من كل مزية فما علينا إلا أن نمدحه ، خالعين عليه ألقاب العظمة والتوقير ، وأنه رجل مناضل ، وكاتب عملاق إلى آخر هذه النعوت ، لو فعلنا ذلك لقام الأستاذ يسخط علينا ، مجردا نفسه من كل قيمة أو مزية ، ولهاجم ذاته هجوما مقذعا ولغدا فتحى رضوان ضد فتحى رضوان . !!

لم كل هذا ؟!!

تفسير ذلك يسير ، وهو أن فتحى رضوان يكتب ليحقد ، ويحقد ليكتب ، ولو فقد هذا الباعث لفقد دواعى الكتابة ، ودواعى الفكر ، ودواعى العمل ، ودواعى كل شعور صحيح أو مزيف بالحياة والأحياء .

فتحى رضوان « حالة نفسية » ينبغى دراستها فى معامل النفس والتحليل ، ولا ينبغى الوقوف مطلقا عندما يكتبه وسيظفر القارىء بطراز جيد لدى « تحليل » هذه « الحالة » وهو طراز ينضوى تحته أناس كثيرون من « الكتبة » فى هذا البلد المسكين ، الذين وكدهم تمريغ كل ذى كرامة فى حمأة الحقد والصغار ، ولا جريمة لهم إلا هذه الكرامة والكبرياء ، والامتياز ، تعزية لهؤلاء الكتبة الحاقدين عن نصيبهم الضئيل والمين فى الحياة ، حتى ولو كانوا من ذوى الطيلسان وأصحاب الشارات ؛ لأنها أصداف زائفة ، ليس لها من الجوهر إلا شكله الناصل .

وهذا الداء قديم فى النفوس عرفه وعاناه كل صاحب امتياز وتفوق ، وكل صاحب كرامة ، وخاصة أصحاب الفروسية والأريحية ، عرف ذلك على بن أبى طالب ، والمتنبى ، وأبو العلاء ، والعقاد وجملة ذلك الطراز ، وتلك آية لا نعرف أصدق منها لبيان عظمة هؤلاء ؛ فرط المقت من الناقمين ، تقابلها آية أخرى صادقة مثلها هى فرط الولاء من المريدين ، وقد حظى هؤلاء الذين ذكرناهم بقسط من ذلك كبير .

إذا عرفنا هذه « الحالة النفسية » عرفنا لماذا كنا نمر مرورا عابرا على ما يكتبه أو يشطبه (سيان) فتحى رضوان ، لقد ظل الأستاذ فتحى يكتب أكثر من نصف قرن ، وتولى مناصب كثيرة آخرها ـ فيما نعلم ـ وزارة الإرشاد فى عهد عبد الناصر ، لكنه فى نهاية المطاف يفتش فى خزانته ، وعن أثره لدى القراء والمتأدبين ، فلم ير له أثرا يذكر ، وهو لا يزال بيننا حيا يرزق ، أهذا يصح ؟ هنا الحالة النفسية ،!!

العقاد يذكر ، وطه حسين ، ولطفى السيد وآخرون لا يزالون فى وجدان القارىء وسيظلون ، إلى هنا وتضيق حظيرة الرحمة ، وحظيرة الحالة النفسية ، وأين أنا ؟ أنا الكاتب ، أنا المناضل ، أنا الثورى ، أنا مصر الفتاة ، أنا وزير عبد الناصر ، أنا كاتب المقال ، أنا

فتحى رضوان أنا فتحى رضوان !! وأين منى العقاد وطه حسين ، ولطفى السيد ، إنهم « نكرات » فى ذلك الزمان ، والعصر والأوان !!

كتب فتحى رضوان كتابا ضخما - فى الحجم فقط - عنوانه « عصر ورجال » أفعمه بالطعن والثلب ، وإن شئت « بالحقد » على كل قيمة شريفة عرفها هذا البلد منذ مطالع هذا القرن .

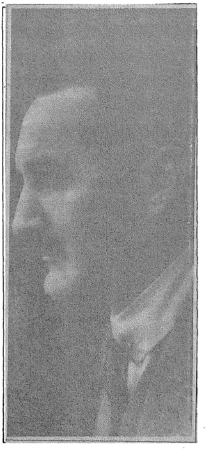
وأسند لنفسه وقائع لم تحدث ، وخاصة فيما يتصل بشيخنا العقاد ، إذ ذكر صلته به ، وزيارته له ، وقد تحريت الأمر وسألت كبار مريدى العقاد ، والذين لم يحرموا يوما واحدا من أيام الندوة ، فأكدوا لى عدم زيارة فتحى رضوان لندوة العقاد ، وقد ظل كاتب هذه السطور يتردد أربعة أعوام على ندوة العقاد ، وما رأيت فتحى رضوان فى إحداها .

وهذه أهون الوقائع ، لكنها تريك فقط منهج المؤلف فى التوليف .

وآخر ما طالعنا به فتحى رضوان ما قاله فى التحقيق الجيد الذى أجرته معه مجلة « القاهرة » فى العدد الخامس والعشرين إذ قال كلاما لا يحسن السكوت عليه - كما يقول النحاة - خاصة وقد طلب الكلام جمهرة من القراء ، فى حاجة إلى بيان واجب .

أحسسنا من البداية أن الأستاذ فتحى رضوان ، وهو يُسأل عن ثورة يوليو والثقافة أنه يريد - ولأدنى ملابسة - أن يتخطى الموضوع ليشفى سخيمته من العقاد ، والعقاد بالذات ، ونعتقد أن الذنب وحده على الأستاذ العقاد ؛ لعظمته التى تخنق الأستاذ رضوان أولا ، ولأن العقاد - فيما نظن - لم يول الأستاذ فتحى أى اهتمام ؛ وربما حدث ذلك وهو فى دست الوزارة ، ولعل الأستاذ فتحى غازلته نفسه ، أن يتقرب إليه العقاد أو يتقرب هو إلى العقاد ، ولم يعره الأستاذ أى اهتمام لا له ولا للقبه ، والعقاد أعرف الناس بالناس ، وليس بالخب ، ولا بالخب يخدعه ، كما جاء عن عمر بن الخطاب ، وقد عرف معدن الأستاذ فتحى فنفر منه ، هذا تخمين من جانبنا لأننا نعرف خلق العقاد ، ولو لم يحدث لكان قمينا بأن يحدث ، ويفسر كل الأجنة والموجدة من جانب فتحى رضوان ، وإخوان هذا الطراز على العقاد وأمثاله .

يريد الأستاذ فتحى أن يقنع القارىء بأنه المسئول عن الثقافة فى بداية عهد الثورة ، وكان « دور الضباط هو التلقى ، والاستماع » لا نظن هذا وخاصة فى عهد عبد الناصر وأخلاقه لا تطيق التلقى والاستماع ، نقول هذا لندافع عن فتحى رضوان لأن الثقافة اعترتها نكسة شديدة فى عهد الرأى الواحد بعد الثورة ، وما حدث من ازدهار إنما كان بقوة الدفع لدى الجيل الرائد الذى ازدهر وتألق قبل الثورة ، وإن كان فتحى رضوان ينكر هذا ، لأنه يحسب أنه يهاجم وزارته الرائدة ، وهو ما يزال يتحسر على أيامها كما يبين فى التحقيق ، ولا يزال يغازل هذه الأيام ، كأنه يريد شيئا منها وهو فى سن شيخ فيها ، والدليل على ذلك أن كل ازدهار ثقافى قبل الثوررة كان مرتجلا !!



كذلك احتوى كلام فتحى رضوان على مغالطات فادحة منها أن العقاد كتب فى عهد الثورة كتبا أكثر مما كتبه قبلها وأغلب ما كتبه قبل الثورة مجموعة متفرقة من المقالات لا يربط بينها فكر أو منهج !!

الرد على هذا هين جدا ، لكنه الإلتواء ، وإلى القارىء ثبتا بما كتبه العقاد قبل الثورة :

- الشعر : يقظة الصباح ١٩١٦ ، وهج الظهيرة ١٩١٧ ، أشباح الأصيل ١٩٢١ ، أشجان الليل ١٩٢٨ ، وحى الأربعين ١٩٣٣ ، هدية الكروان ١٩٣٣ ، عابر سبيل ١٩٣٧ ، أعاصير مغرب ١٩٤٢ ، بعد الأعاصير ١٩٥٠ .

وكل هذه الدواوين وغيرها فتح جديد فى الشعر العربى حمل لواءه العقاد وصاحباه شكرى والمازنى .

- **كتب ذات موضوع واحد** : الإنسان الثانى ١٩١٢ ، مجمع الأحياء ١٩١٦ ، الديوان فى الأدب والنقد ١٩٢١ ، الحكم المطلق فى القرن العشرين ٢٨ ، اليد القوية فى مصر ٢٨ ، ابن الرومى ٣١ ، تذكار جيتى ٣٢ ، قمبيز فى الميزان ٣٢ ، سعد زغلول ٣٦ ، شعراء مصر ٣٧ ، عالم السدود والقيود ٣٧ ، سارة ٣٨ ، رجعة أبى العلاء ٣٩ ، هتلر فى الميزان ٤٠ ، النازية والأديان ٤٠ ، عبقرية محمد ٤٢ ، عبقرية عمر ٤٢ ، شاعر الغزل ٤٣ ، الصديقة بنت الصديق ٤٣ ، عمرو ابن العاص ٤٤ ، جميل بثينة ٤٤ ، هذه الشجرة ٤٥ ، أبو الشهداء الحسين بن على ٤٥ ، داعى السماء (بلال ابن رباح) ٤٥ ، عبقرية خالد ٤٥ ، فى بيتى ٤٥ ، فرنسيس باكون ٤٥ ، أثر العرب فى الحضارة الأوربية ٤٦ ، ابن سينا ٤٦ ، الله ٤٧ ، الفلسفة القرآنية ٤٧ ، غاندى ٤٨ ، عقائد المفكرين فى القرن العشرين ٤٨ ، عبقرية الإمام ٤٩ ، برناردشو ٥٠ ، فلاسفة الحكم فى العصر الحديث ٥٠ ، عبقرية الصديق ٥١ ، ١١ يوليو وضرب الإسكندرية صدر ٥٢ وكتب قبلها .

هذه القائمة يضاف إليها الكتب ذات الموضوعات المختلفة تمثل ثلاثة أرباع ما كتبه العقاد ، وكلها قبل الثورة المباركة التى طمأنت العقاد على رزقه كما يقول فتحى رضوان فكتب وأبدع .

أستاذ فتحى !!

ومع كل هذه القائمة بأسماء الكتب نحب أن نذكرك أن مقالا واحدا كفيل بأن يمنح صاحبه الخلود ، والآداب العالمية تعرف ذلك ، بشرط ألا يكون من طراز المقالات التى يدبجها فتحى رضوان ، يكتبها ويشطبها ، ولو فعل هذا الفعل ألف مرة ، ليست مقالات العقاد المجموعة كلاما مسطحا جزئيا وعليك أن تراجع فقط فهرس هذه المقالات لتعرف مدى عمق العقاد وإحاطته . فضلا عن أن ما كتبه قبل الثورة كان ثورة فى عالم الفكر والنقد والفن والناس يعرفون ذلك دون إلحاح منا ، حاشا فتحى رصوان الذى ينكر كل هذه الحقائق :

أستاذ فتحى !!

كلام عن الثورة والثقافة ، ما شأنه بشهادتك بأن العقاد كان ضد الإسلام ، ويعف القلم أن يذكر عبارتك التى نسبتها للعقاد ؟ .

كلام مثل هذا لا يقال ، لكيلا ينفر القارىء من قائله لا من المنسوب إليه ، فالعقاد مجاهد فى سبيل الإسلام بفكره الرفيع المستنير ، وحسبنا ما كتبه دفاعا عن العقيدة بصفة عامة والإسلام ورجاله بصفة خاصة ، داحضا أباطيل خصومه .

ما تقوله فى هذا الشأن لون من التخرصات ، والافتراءات لا تشرف قائلها ، حتى ولو كان العقاد قال هذه العبارة فى لحظة من لحظات الضعف الإنسانى ، وهو ما نستبعده ، لكنه قال هذه العبارة وأسوأ منها عن سيدك الذى وزرت له ، والذى شعر العقاد فى عهده بالإطمئنان والرزق ، فكتب وأبدع كما تقول .

لا ياشيخ !!

إنها لباقة وخفة دم ، لكنها غير « ظريفة » من شيخ مثلك حتى ولو كانت من خفة الدم المحفوظة فى العلب إلى ما بعد السبعين !!

سيظل العقاد عملاقا ، وصاحب مدرسة وفكر ، وسيظل رصفاؤه كبارا وعظماء ، وابحث لك ياعم فتحى عن دور آخر ، غير الهدم والحقد ، واكتب ما شئت ، واشطب ، فلسنا من قرائك ، واعمل وزيرا أو أميرا ، ومناضلا ثوريا ، أو حزبيا ما بقى لك من السنين ، ولا الضالين ، آمين !! ●

حوار مع القارئ

٠٠الرسالة الأولى في بريدنا هذا الأسبوع من الصديق أشرف عبدالفتاح محمد عيسى ، ليسانس آداب .. قسم اللغة الانجليزية .. كلية التربية بدمياط ، تقول الرسالة : « قرأت في مجلة القاهرة وبالتحديد في العدد الصادر ٨٥/٧/٣٠ مقالاً للأستاذ ماهر قنديل يناقش فيه تعدد الترجمة للأعمال الأدبية ، ويرى أن تدهور حركة الترجمة راجع إلى غياب المترجمين الأكفاء .. أو على وجه الصواب عدم إتاحة الفرصة للعناصر الجديدة التى تعمل بهذا المجال ، وهانذا أتقدم إليكم بترجمة قصة قصيرة ترجمتها عن الانجليزية لكاتب فرنسى شهير ، وسوف أكون فى منتهى السعادة إن أرسلتم فى طلبها ، راجياً ألا تكون نظرتكم إلىّ نظرة خاطئة لأنى واحد من خريجى الجامعات الإقليمية » ونحن نقول للصديق .. أهلا بك صديقاً عزيزاً للقاهرة ، نطالبك على وجه السرعة بأن ترسل لنا هذه الترجمة التى قمت بها مرفقاً بها الأصل لنراجع الترجمة ، وأبعد عن تصورك هذا التصور الخاطىء لأننا نؤمن بأن الابداع لن ينقص من قدر صاحبه إن كان واحداً من خريجى جامعة إقليمية أو قاهرية ونحن لا نقر هذا التفريق بين المبدعين ونرفض فى الأساس تسمية خاطئة شاعت وانتشرت هى أدباء الأقاليم .

***

أما الرسالة الثانية فى بريدنا فهى رسالة غاضبة جاءتنا من الشاعر عزت الطيرى ، فلأن المجلة لم تنشر له شيئاً من القصائد التى ارسلها إليها ، كال لنا الاتهامات الكثيرة والكبيرة ، والمسألة يا أخ عزت أبسط من كل ما ملأت به رسالتك ، المسألة كما قلت أنت فى أول كلامك هى أن قصائدك المرسلة فعلا لا ترقى الى مستوى النشر . فهل هو ذنبنا ؟

***

ومن الصديق د . عيد عيد صالح أخصائى الأنف والأذن والحنجرة بمستشفى عزبة البرج المركزى بدمياط ، جاءت الرسالة الثالثة وفيها يقول الصديق : « سعدنا فى دمياط بحديث القاهرة عن مجلتنا رواد ، ونحن نقدر للقاهرة هذا الجانب الرائع الذى نفتقده فى كثير من مجلاتنا المتخصصة ، وبرغم فخرنا بالقاهرة وبالعاملين بها ، نورد من باب حبنا بعض الملاحظات التى نأخذها على المجلة :

١ ـ لم لا تتسع مساحات الإبداع على صفحات المجلة .

٢ ـ مع إدراكنا لأهمية الشعر المترجم ، إلا أن المثقفين لن يعجزوا عن الحصول على مثل هذه الابداعات المترجمة إذا أرادها ، ألا يكون من الأجدر للقاهرة أن توفر هذه المساحة التى تقصرها على الشعر المترجم لتمنحها لهذا الكم الهائل من المبدعين .

٣ ـ مع معرفتنا بالعدد الكبير الذى يصلكم من الإبداع وما تجدونه من صعوبة فى فحصه وإجازته ، فلم توقفت اشارتكم إلى أسماء مَنْ اجيزت أعمالهم ، حتى لا يقعوا فريسة الانتظار بالنشر أو عدمه .



ولصديقنا د . عيد عيد صالح نقول : أما حديثنا عن رواد الدمياطية ، فهو جزء من رسالتنا التى نقوم بها ، وهو شكر فى غير محله ، وعن ملاحظاتك فهذه ردودنا عليها :

١ ـ مساحة الإبداع الحالية تراها القاهرة كافية فى حدود امكاناتها الآن وسوف يصبح أمراً منطقياً أن تنمو هذه المساحة عندما تزداد صفحاتنا .

٢ ـ نخالفك الرأى ـ وهذا حق لنا ـ فى ملاحظاتك حول الشعر المترجم ، فالمثقفون الذين لن يعجزوا عن متابعته إن أرادوا هم ذاتهم المثقفون الذين لن يعجزوا عن متابعة إبداعنا إن أرادوا أيضاً ، والقاهرة ترى فى نشرها للإبداع المترجم شعراً كان أو قصة اساهما منها فى تنشيط حركة الترجمة بعد أن خبا نورها فى السنوات الأخيرة ، ومن لا يدرك أهمية الترجمة فى حياة الأمم يكون قد جانبه التوفيق .

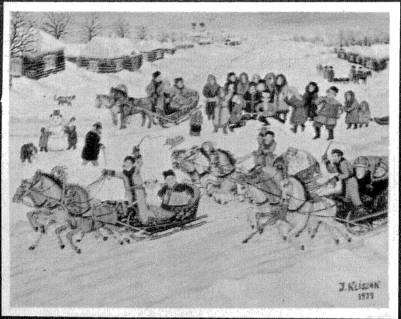
٣ ـ نعدك فى الأعداد القادمة بأن نعود إلى الاشارة التى سبق لنا نشرها عن أسماء شعراء وقصاصى الأعداد القادمة ، فنحن لانريد لأصدقائنا الوقوع فريسة للانتظار أو لأى شىء آخر .

***

الرسالة الأخيرة فى بريدنا جاءت من فرشوط وصاحبها هو الصديق نشأت أبو سحلى ، تقول الرسالة : « واقدح زناد فكرى .. واقرأ القصيدة من الشعر الحديث من الداخل كما جاء فى ردكم على احد الأصدقاء ، وبعد كل هذا العناء لا أفهم الكثير من هذه القصائد ، حتى عنوان بعضها يحتاج إلى شرح بالنسبة لى ، ثم يحضرنى قول الكندى لأبى تمام : لم لا تقول ما يفهم ، ويأتى إلىَّ رد أبو تمام : ولمَ لا تفهم ما يقال ، ويستمر الحوار مع نفسى فأقول لها : لكن أبو تمام كان يتعمد الغموض حتى لا يفهم أحد قوله ، أما هذا الشعر فعلى أصحابه أن يقولوا ما نستطيع أن نفهمه ، نعم هو شعر عميق فى معانيه جديد فى ألفاظه .. وفى أغراضه .. ولكنى أعترف بعدم الفهم » .. ونبدأ من حيث انتهت أيها الصديق ، فإذا كنت ترى فى الشعر الحديث طلسماً يستحيل عليك فهمه ، فكيف تأتّى لك بأنه شعر عميق فى معانيه جديد فى ألفاظه وفى أغراضه ، جميل منك هذا الربط بين الغموض الذى يتعمده أبو تمام وبين الغموض الذى تراه فى الشعر الحديث ، لكنها مقارنة غير صائبة فى رأينا ، فبينما يتعمد أبو تمام الغموض فى مجالس الأمراء والسلاطين ، يحاول أصحاب الشعر الحديث نحت لغة شعرية جديدة تتواءم مع هذا الواقع الذى تحياه ، ليس دفاعاً عنهم بل محاولة منا أن نكون موضوعين فى طرح آرائنا .

***

والقاهرة ترحب دائماً بمزيد من ملاحظات الأصدقاء وآرائهم وأعمالهم .



● زحافات العيد ● للفنان العالمى جان كليساك ●



● لوحة من روائع الفن الإسلامى ●